世界艺术百科全书

ENCYCLOPEDIA OF WORLD ART

主编 徐 寒



音乐舞蹈

主编 徐 寒

吉林文史出版社
吉林音像出版社

目录

一、音乐体裁

【歌曲】

（song） 由歌词和音乐结合起来共同完成艺术表现任务的一种声乐体裁，篇幅较短，易于流传。歌曲的音乐概括地表达歌词的意境，与歌词的内容、结构、语调、韵律吻合，歌曲一般都有伴奏，但也有无伴奏的。

歌曲可分为民歌和创作歌曲两大类。民歌与创作歌曲相互影响，作曲家在歌曲创作中往往吸取民歌的因素。歌曲亦可从另外的角度予以分类，冠以各种名称。如按题材而分为叙事歌曲、抒情歌曲、革命歌曲等；按体裁而分为轮唱曲、分节歌曲、通谱歌曲、舞蹈歌曲等；按演唱形式而分为独唱曲、重唱曲、合唱曲等。

独唱曲 可以是专供某一类型的嗓音演唱的（如女高音独唱、男中音独唱等）；亦有为多种类型的嗓音所通用的（某些类型的嗓音演唱时需移调）。独唱曲的伴奏是乐曲的有机组成部分，用以烘托或补充歌声，并给独唱者以和声上、节奏上的支持。有的独唱曲除伴奏外，还加用一两件独奏乐器作陪衬演奏，这种陪衬演奏称为助奏。

重唱曲 是供几个人一起作多声部演唱的歌曲，其中每个声部由 1 个人演唱。重唱按声部的多寡而分为二重唱、三重唱、四重唱等，再按嗓音类型分为女声二重唱、男声三重唱、混声四重唱等。歌剧、康塔塔、清唱剧中常有重唱。



15 世纪佛罗伦萨出版的狩猎曲乐谱

合唱曲 是供几组人一起作多声部演唱的歌曲，其中每个声部至少由 3 个以上的人演唱。合唱按嗓音类型分为男声合唱、女声合唱、混声合唱、童声合唱等，同时又根据声部的多寡而分为男声四部合唱、童声三部合唱等。合唱在歌剧、康塔塔中占重要地位。器乐作品如交响曲中有时亦有合唱，如 L. van 贝多芬的《第九交响曲》，G. 马勒的《第八交响曲》（“千人交响曲”）等。不用乐器伴奏的合唱称

“无伴奏合唱”，此词原意为“按教堂风格”。欧洲早期教堂合唱均无伴奏，到文艺复兴后期此种合唱始用于世俗合唱中，故而才有这一名称。现在该词已泛指所有的无伴奏合唱。

歌曲还可按它所起的作用，群众对它的熟悉程度以及演唱方式（由群众自己演唱或由演唱者演唱给群众欣赏）而分为两类：一类通称为群众歌曲，另一类通称为艺术歌曲。



在乐师的伴奏下，勃艮第宫廷里的贵族们正在跳低步舞。

群众歌曲　群众歌曲的内容大多与政治、社会活动有关，它体现人民群众的理想愿望，反映人民对社会生活的关心；人们往往在游行和各种集会上演唱群众歌曲，起宣传鼓舞作用。群众歌曲的曲调以雄壮豪迈者居多，音域不太宽广，结构亦不复杂，歌词通俗简练，一般易于上口。群众歌曲绝大多数是创作歌曲，也有根据民歌填词的。群众歌曲又可按题材内容而分为工人歌曲、士兵歌曲、学生歌曲、节庆歌曲等。演唱形式一般为齐唱或轮唱，亦有用合唱形式者；有无伴奏均可。

群众歌曲的产生和发展，与近现代的革命斗争有密切关系。法国大革命时期群众革命歌曲蓬勃发展，C.－J. 鲁热·德利尔于1792年创作的《马赛曲》充满战斗精神，在欧洲资产阶级民主革命运动中具有深远影响。《马赛曲》已于1795年被正式定为法兰西共和国国歌。1888年6月法国工人P. 狄盖特根据巴黎公社诗人E. 鲍狄埃的诗篇所谱写的《国际歌》表达了全世界无产阶级为实现共产主义理想而团结奋斗的决心，音乐庄严雄伟，气势磅礴。19世纪末开始流传至世界各地，1923年《国际歌》在中国开始传唱。

在苏联，十月革命前后以及卫国战争时期，涌现出许多优秀的群众革命歌曲和群众歌曲作曲家，如A. A. 达维坚科所写的反映红军战斗生活的歌曲《步枪》、《第一骑兵旅》等，在革命斗争中曾广为流传。A. B. 亚历山德罗夫创作的《跨过山谷，越过丘陵》，是苏联国内战争时期著名的革命战歌之一；《神圣的战争》则在卫国战争期间发挥过巨大的号召作用。此外，还有И. О. 杜纳耶夫斯基的《祖国进行曲》、М. И. 布兰特的《卡秋莎》、А. Г. 诺维科夫的《世界民主青年进行曲》等都深受群众的喜爱。

德国作曲家H. 艾斯勒积极从事群众歌曲的写作，作品有《德意志民主共和国国歌》、《蓝旗歌》等。

艺术歌曲　18世纪末19世纪初，欧洲盛行一种抒情歌曲，通称艺术歌曲。其特点是歌词多半采用著名诗歌，侧重表现人的内心世界，曲调表现力强，表现手段及作曲技法比较复杂，伴奏占重要地位。许多艺术歌曲现已成为声乐教材或音乐会保留曲目。

艺术歌曲在德国称为Lied，代表作曲家是F. 舒伯特，他所作的艺术歌曲共600

余首，采用 J. W. von 歌德、J. C. F. 席勒、H. 海涅、W. 米勒等人的诗为歌词。他的艺术歌曲，曲调优美，意境深邃，《野玫瑰》、《春天的信念》、《魔王》等已成为流传世界的著名曲目。H. 沃尔夫的 200 多首艺术歌曲，曲调刻意表达德语声调的特点，与歌词紧密结合，钢琴伴奏富交响性。此外，R. 舒曼、J. 勃拉姆斯、R. 施特劳斯等人也作有不少为全世界所传唱的艺术歌曲。

艺术歌曲在法国称为 chanson，代表作曲家有 H. 迪帕克、G. 福雷、C. 德彪西等。法国艺术歌曲比较精致纤柔。德彪西的歌曲多根据 C. 波德莱尔、P. 魏尔兰等人的诗歌谱成，具有印象派的特征。

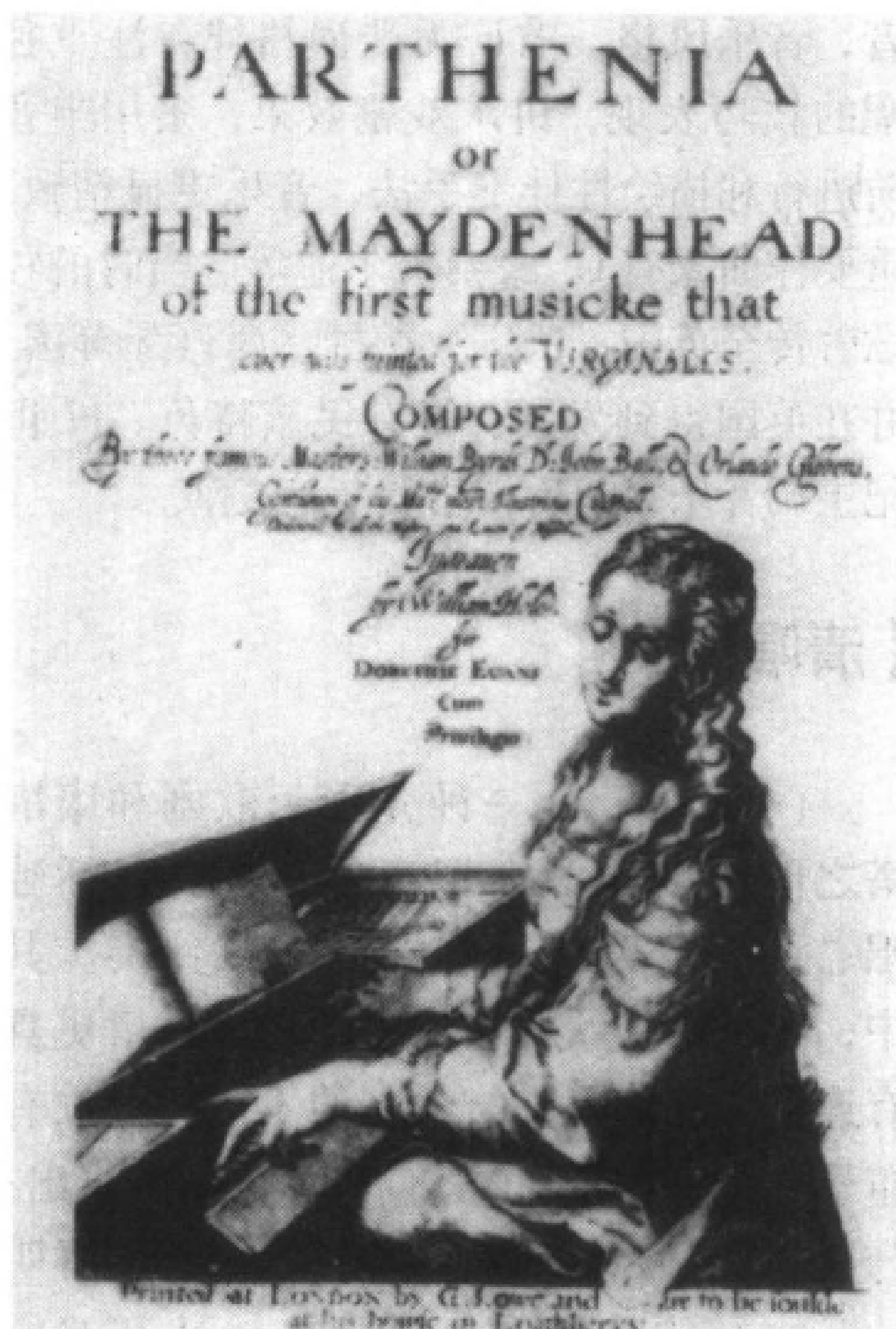
艺术歌曲在俄罗斯称为 романс，М. И. 格林卡是此种体裁的第 1 个经典作曲家。随后的代表人物有 П. И. 柴科夫斯基、М. И. 穆索尔斯基、С. В. 拉赫玛尼诺夫等。俄罗斯艺术歌曲的特点注重心理刻划。其中，穆索尔斯基的艺术歌曲富有强烈的民族性和艺术独创性，与俄罗斯语言的声调丝丝入扣。

群众歌曲与艺术歌曲有时很难截然划分，一般说来，群众歌曲多为分节歌曲，多段歌词用同一旋律，或略作变化，结构上往往由主歌与副歌两个部分组成；艺术歌曲多半是通谱歌曲，即每段歌词均用不同的音乐，但也并非绝对如此。群众歌曲的音乐往往概括表达歌词的思想，因而有时可以另填歌词；而艺术歌曲则词曲紧密、细致地结合在一起，很难予以分解。这两类歌曲的名称是在特定条件下的不同国家内产生的。50 年代以后，群众歌曲的概念有所扩大，已不限于政治性或社会性的题材。

声乐套曲是一组歌曲组成的音乐统一体，以同一诗人的诗为歌词。声乐套曲一般应全部演唱，但有时亦可单独唱其中的一两段。F. 舒伯特的《美丽的磨坊女》、《冬日的旅行》，R. 舒曼的《诗人之恋》，G. 福雷的《佳歌》等均为著名的声乐套曲。

【牧歌】

声乐体裁种类之一。中国和外国均有牧歌，多流行于民间，但两者具有不同的含意，其来源和表现形式也各不相同。



英国出版的牧歌集《处女时代》的扉页

欧洲牧歌（madrigal）是一种多声部声乐曲，起源于意大利。14 世纪的牧歌由普罗旺斯的田园曲演变而成，系一种用琉特伴奏的独唱曲，大多采用爱情诗或田园诗作为歌词，包含主题 2 段（唱同一曲调）和叠歌 1 段（唱另一曲调），构成 a－a－b 形式。著名的词曲作者有 F. 彼特拉克、F. 兰迪尼等。16 世纪的牧歌是 14

世纪牧歌的自由模仿，音乐近似意大利世俗复调歌曲“弗罗托拉”。15 世纪末、16 世纪初弗罗托拉是一种分节歌，有定型的节奏和简单的三部和四部和声。当时意大利的早期牧歌以主调音乐为主，有 3、4 个声部，表情安详而含蓄；中期即古典期牧歌，多用复调音乐和模仿，有 4～6 个声部（常用 5 个声部），其风格近似当代经文歌。作曲家 A. 加布里埃利、G. P. da 帕莱斯特里纳和 O. di 拉索等都作有大量牧歌（包括宗教牧歌）。后期牧歌趋于单音，音乐风格，歌词无严谨格律，注重独唱的技巧表现，讲求戏剧效果，多用半音阶进行和描绘性伴奏手法，音乐更显精致。重要作曲家有 C. 蒙泰韦尔迪等。当时的牧歌曾传至英国、法国、德国、西班牙等国，并在英国得到发展，具有民族特色。17 世纪主调音乐兴起后，牧歌渐趋衰落。

【清唱剧】

（oratorio） 一种介乎于歌剧和康塔塔之间的多乐章大型声乐套曲。包括独唱、重唱及合唱，由管弦乐队伴奏。其中，各乐章的歌词在内容上较康塔塔更具有连贯性。清唱剧与歌剧的不同是：没有布景、服装和动作，多在音乐会上演出；与康塔塔的区别是：篇幅较大，有较鲜明的戏剧结构和情节，更富史诗性和戏剧性，oratorio 一词，原意是指进行祈祷和讨论宗教事务的个人祈祷室，后转指在祈祷室中演出的音乐。中国过去曾译为神剧、圣剧、圣坛剧等。

清唱剧的产生与 13、14 世纪的神迹剧或神秘剧有关，其正式形成则在 16 世纪末。在祈祷室中所唱的宗教歌曲劳达是清唱剧的直接来源。1600 年在罗马演出的 E. de 卡瓦列里的《灵魂和肉体的表白》，



水彩画《清唱剧排练》（绘于 1775 年）

是历史上的第 1 部清唱剧。这次演出，演员都是粉墨登场的。继起的清唱剧演出时仍按此例，只是到后来才改变为由一位宣叙调的演唱者解释剧情，并取消了布景、服装和动作。

17 世纪清唱剧创作的代表人物是 G. 卡里西米。他的名作《所罗门的审判》和《耶弗他》具有 18 世纪以前清唱剧的典型特点：以《圣经》故事为题材，唱词用拉丁文。这种清唱剧，与同时在意大利发展起来的、形式比较自由的世俗清唱剧，构成清唱剧的两大类别。而根据《新约》四福音书中所述耶稣受难事迹所谱成的“受难曲”，则是宗教清唱剧中一种特殊的类型。

除卡里西米外，17 世纪擅长于写作清唱剧的还有：意大利的 A. 斯特拉代拉、A. 斯卡拉蒂，法国的 M. A. 夏庞蒂埃，德国清唱剧的创始者 H. 许茨等。后者所作的《耶稣降生的故事》，是第 1 部真正的德国清唱剧。J. S. 巴赫和 G. F. 亨德尔是继他们之后而崛起的两位清唱剧巨匠。前者最著名的作品是《圣诞清唱剧》、《马太受难曲》；后者最著名的作品是《弥赛亚》、《力士参孙》、《以色列人在埃及》、《犹大·马加比》等。亨德尔的清唱剧通过家喻户晓的《圣经》故事，表达了英国新兴资产阶级的愿望，除音乐语言明畅朴素、富于英雄气概外，唱词全部采用英文，因而在英国演出时获得了巨大的成功。

继巴赫、亨德尔后，J. 海顿的《创世纪》、《四季》，F. 门德尔松的《以利亚》、《圣保罗》都是著名的清唱剧作品。此外，R. 舒曼、F. 李斯特、H. 柏辽兹、A. 德沃扎克等作曲家也都作有此类乐曲。现代著名的清唱剧有 E. 埃尔加的《杰龙修斯之梦》、Z. 科达伊的《匈牙利诗篇》、I. F. 斯特拉文斯基的《奥狄浦斯王》、W. 沃尔顿的《伯沙撒王的宴会》、A. 奥涅格的《火刑堆上的贞德》、Д. Д. 肖斯塔科维奇的《森林之歌》、H. W. 亨策的《美杜莎号之筏》等。



德国作曲家兼管风琴演奏家格·泰勒曼

【康塔塔】

（cantata） 一种多乐章的大型声乐套曲。包括独唱、重唱及合唱，由管弦乐队伴奏。内容以歌颂或抒情为主，各乐章具有一定的连贯性。cantata 一词源出意大利语 cantare，原意为歌唱，17 世纪初期，用以指人声演唱的声乐曲，以别于当时泛指一切器乐曲的奏鸣曲。

1620 年意大利作曲家 A. 格兰迪在其独唱用的《康塔塔与咏叹调》中，首先运用此名以称呼他所作的与文艺复兴时期单音音乐一脉相承的独唱曲。17 世纪 40 年代起，在格兰迪的基础上迅速形成了独唱康塔塔的体裁，成为由于朗诵调和返始咏叹调交替构成的 4 个乐章的叙事性世俗独唱套曲，通常用美声唱法演唱，由哈普西科德或再加一件弦乐器伴奏。此后，经 G. 卡里西米、A. 斯特拉代拉、C. 罗西尼、M. A. 切斯蒂及 A. 斯卡拉蒂等人的努力，又促使这一体裁从抒情性的独唱曲逐渐演变为接近于小型室内歌剧或相当于歌剧中一场的规模，并从室内类型向合唱类型过渡。



亚历山德罗·斯卡拉蒂的画像

17 世纪中叶独唱康塔塔由意大利传入德国后，一方面是以解释《圣经》经文的抒情诗为歌词的教堂康塔塔，在新教教会的支持下得以盛行；另一方面是世俗康塔塔的崛起和发展。其中，众赞歌的被广泛运用是德国教堂康塔塔的特色之一。J. S. 巴赫的大量世俗康塔塔和 200 余部教堂康塔塔，对康塔塔的发展具有重要意义。他的教堂康塔塔，多由复调织体的合唱开始，继之以朗诵调和咏叹调的交替，在主调风格的众赞歌合唱声中结束。

康塔塔在近现代仍盛行不衰。著名的作品有：B. 巴托克的《世俗康塔塔》、C. C. 普罗科菲耶夫的《亚历山大·涅夫

斯基》、Ю. А. 沙波林的《在库里科夫战场上》、B. 布里顿的《圣尼古拉康塔塔》、I. F. 斯特拉文斯基的《康塔塔》、A. 奥涅格的《圣诞康塔塔》、R. 沃恩·威廉斯的《今日》等。

【国歌】

(national anthem) 代表一个国家、由本国政府制定的歌曲，常在隆重集会和国际交往仪式等场合演唱或演奏。

国歌的歌词与内容 除少数国家的国歌是纯粹的器乐曲外，绝大多数国家的国歌都有歌词。各国国歌的歌词因社会制度、国家性质、政治路线、历史情况、地理环境、民族成分、文化传统、风俗习惯、宗教信仰等的不同，内容极为多样，大致包含以下几方面：

反映爱国思想 如朝鲜民主主义人民共和国的国歌以饱满的革命热情，激发人们热爱社会主义江山，为保卫祖国、建设新国家而斗争，原来的歌名就是《爱国歌》。

歌颂国旗 如歌颂三色旗（罗马尼亚国旗）的罗马尼亚新国歌和产生于1812～1814年第二次独立战争中的美国国歌《星条旗》，还有一些国家的国歌，包含着具体解释国旗涵义的内容，如加纳、达荷美、洪都拉斯、哥斯达黎加等国的国歌。

反映革命斗争 大部分为产生于革命斗争中，直接反映当时革命斗争的历史歌曲。荷兰国歌《拿骚的威廉》是16世纪尼德兰革命时期起义者所唱的歌曲，这首歌被认为是全世界最古老的国歌。法国的《马赛曲》（1792）、波兰的《波兰不会亡》（1797～1806）、阿根廷的《大地的生命》（1813）、美国的《星条旗》（1814）、西班牙的《列戈颂》（1820）、希腊的《自由颂》（1823）、比利时的《布拉班人之歌》（1830）、捷克斯洛伐克的《我的家乡在哪里》（1834）和《塔特洛山上电光闪闪》（1844）、南斯拉夫的《嗨，斯拉夫人》（19世纪中叶）、意大利的《马梅利之歌》（1847）、古巴的《巴亚莫颂歌》（1868）、阿尔及利亚的《誓言》（产生于1954～1962年的八年独立战争）等，都是产生于革命斗争中的国歌，在历史上起过重要作用。

歌颂自由 自由，被各国人民视为民族的生命。许多在资产阶级民主革命和民族解放斗争中产生的国歌，都热情地歌颂了自由，如希腊、多米尼加、秘鲁的国歌。希腊国歌的歌名称《自由颂》，歌词长达158段，是全世界最长的国歌，但通常只唱第1段。

歌唱祖国的大地河山 此类国歌中，有些着重描写自然风光，如瑞典的《你古老的、光荣的北国山乡》和丹麦的《有一处好地方》。而奥地利国歌、保加利亚国歌和捷克斯洛伐克国歌的第1部分《我的家乡在哪里》，都以第1段歌词写自然风光，第2段歌词写人民的品质。有些国歌还从天文现象来说明自己国家的地理环境，如新西兰和巴西的国歌都说到了南半球夜空中的“南十字星座”。

歌颂民族英雄 如波兰的《波兰不会亡》（又名《栋布罗夫斯基的马祖卡》），丹麦的《克里斯蒂安国王挺立桅杆旁》（丹麦没有明文规定的国歌，起国歌作用的爱国歌曲有两首，另一首是以上提到的《有一处好地方》，类似情况的国家还有荷兰、瑞士等），西班牙的《列戈颂》。意大利国歌题名《马梅利之歌》，歌词作者就是马梅利本人，有纪念这位爱国诗人的意思。

反映民族、历史、文化、宗教的特点

许多国歌都涉及到这些方面，而有些国歌则以此为主题，如印度国歌是一首典型的史诗，涉及到民族、历史、地理、文化和宗教。挪威、冰岛和洪都拉斯的国歌，都有一定的史诗气质。

反映国与国之间的关系　如圣马力诺和意大利，列支敦士登和德国，安道尔和法国及西班牙，都互有密切的关系，这种关系分别反映在圣马力诺、列支敦士登和安道尔的国歌中。

为统治者歌功颂德　不少君主国家的国歌都为皇帝、女王歌功颂德，如英国的《神佑女王》、日本的《君王的朝代》以及摩纳哥、伊朗等国的国歌。

宣扬宗教思想　“上帝保佑”一类的话，是某些国歌的惯用词句，已成为一般的祝颂用语。但也有宗教内容比较集中的国歌，如瑞士的《瑞士诗篇歌》就是一首典型的宗教歌曲。

国歌的音乐体裁与形式　国歌最典型的体裁是颂歌，进行曲和抒情曲体裁的歌曲在成为国歌后，常有颂歌化的趋势。

大多数的国歌都有歌词。少数国家是纯粹的器乐曲，如阿富汗、伊拉克、也门民主人民共和国、沙特阿拉伯、科威特、巴林、卡塔尔、马尔代夫、摩洛哥、毛里塔尼亚、几内亚、索马里、波多黎各等国的国歌。

国歌歌词最常见的形式是分节歌，即由多段格律相同（唱同一个曲调）的歌词组成。歌词大多为2～3段。分节歌形式的国歌通常由“主歌”和“叠歌”两部分组成，叠歌常表现国歌的中心思想。在一般情况下，总是主歌在前，叠歌在后。但有些拉丁美洲的国歌，结构比较庞大，往往把叠歌放在两端，构成“叠歌－主歌－叠歌”的形式。有些国家的歌词则采取变化的“主歌－叠歌”形式，即每段歌词仅末句相同，并不构成完整的叠歌。有些国家虽然采用分节歌的形式，但并没有主歌和叠歌的区分。另外一些国家的国歌则根本不用分节歌的形式。

国歌音乐的规模大小不一，有的力求简短，只有11或12小节；有的结构长大，多达60多小节。简短的国歌常采用乐段、复乐段、多乐句乐段和二段式，其次是三段式。长大的国歌大都采用复二段式和复三段式。“主歌－叠歌”形式的国歌常用二段式或复二段式，“叠歌－主歌－叠歌”形式的国歌常用三段式或复三段式。在通常的情况下，音乐的再现是和歌词的再现相一致的；但有时音乐服从于本身的发展规律，并不和歌词的结构强求一致。个别的多民族国家的国歌，是一种特殊的套曲，由不同民族的爱国歌曲组合而成。如捷克斯洛伐克的国歌，由捷克的爱国歌曲《我的家乡在哪里》和斯洛伐克的爱国歌曲《塔特洛山上电光闪闪》组合而成。两者的调性、调式、音调、体裁、风格等方面都是独立的，它们自然地结合在一起，成为一种特殊的套曲。

【歌剧】

（opera）　将音乐（声乐与器乐）、戏剧（剧本与表演）、文学（诗歌）、舞蹈（民间舞与芭蕾）、舞台美术等融为一体的综合性艺术，有多种样式和体裁。音乐在歌剧中并不处于从属地位，而是重要的组成部分。演员必须具备歌唱与表演的艺术才能，根据剧本与作曲家所谱写的歌曲来塑造人物形象，器乐除伴奏声乐外，并担负着刻划人物性格，揭示剧情和发展戏剧矛盾冲突，烘托环境气氛等任务。

歌剧音乐的构成要素　歌剧中的音乐布局，因时代、民族、体裁样式、创作方

法而异。大体来说，声乐部分包括独唱、重唱与合唱，歌词就是剧中人物的台词（根据样式不同，也可有说白）；器乐部分通常在全剧开幕时有序曲或前奏曲，早期歌剧还间有作为献词性质的序幕（包括声乐在内）。在每一幕中，器乐除作为歌唱的伴奏外，还起联结的作用。幕与幕之间常用间奏曲连接，或每幕有自己的前奏曲。在戏剧进展中，还可以插入舞蹈。

歌剧的音乐结构也是多种多样的，它可以由相对独立的音乐片断连接而成，也可以是连续不断发展的统一结构。

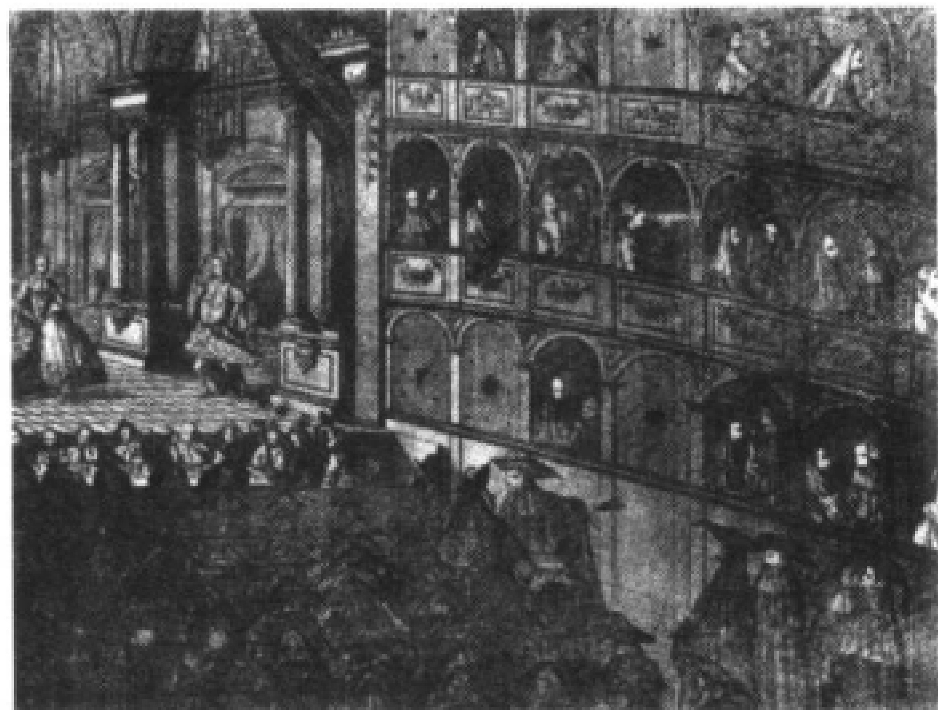
歌剧中重要的声乐样式如下：

朗诵调　用以代替对白的歌唱，节奏自由，曲调接近于朗诵。使用朗诵调时，歌剧的情节是继续进行和发展的。朗诵调有两种，即“干朗诵调”，只用简单的和弦式伴奏；“配伴奏朗诵调”由乐队伴奏，变化较多。



音乐团体“佛罗伦萨之友”的标识。该团体成立于1576年。成员包括作曲家和诗人。

咏叹调　歌剧的主要组成部分。以独唱形式出现，咏叹调往往安排在戏剧情节发展的关键时刻，着重表现剧中人在特定情景中的思想感情，这时，剧情的发展暂



雕版画：18世纪威尼斯式剧院的内景。选自讽刺作品《恩里科·万顿的旅程》。

停。咏叹调的旋律比较优美动听，并且强调声乐演唱技巧，是最有艺术魅力的唱段，也最易于流传。

小咏叹调　规模比咏叹调小，常出现于18世纪后半叶的法国喜歌剧中，前后用对白连接。

咏叙调　介于咏叹调与朗诵调之间的歌唱。19世纪的歌剧中使用较多。到R.瓦格纳时，发展为自由咏叹调，更富于感情及戏剧性。

重唱　常出现于叙事或强烈矛盾冲突的情景之中。自二重唱到八重唱（甚至有更多的声部），视参加演唱的人数而定。在重唱中，每个演员根据所扮演的不同角色对具体事件作出不同的反应，唱词往往不同。

合唱　剧中群众角色所唱的声乐曲，在歌剧中可起多重作用，如强调气氛，刻划环境，表现群众的思想感情等等。

歌剧的体裁样式　歌剧的类型甚多，各种习惯用语的含义也不完全一致。常见的基本类型如下：

正歌剧　指最早出现于17、18世纪以神话及古代英雄传奇故事为题材的意大利歌剧。一般分为3幕，由朗诵调及咏叹

调连缀构成，很少使用重唱及合唱。最初与意大利趣歌剧相对而言，后流传至西欧各国。意大利的正歌剧在18世纪中逐步衰亡，成为一种历史上的名称。含有一定喜剧因素的正歌剧，称为“半正歌剧”，并可用说白。如W. A. 莫扎特的《费加罗的婚姻》(通常亦可归属于趣歌剧范畴)。

趣歌剧 属于喜歌剧的特殊重要类型。一般分为两类：①意大利趣歌剧：指18世纪具有喜剧性内容的意大利歌剧，与正歌剧相对而言，常取材于现实生活，通常分为两幕。剧中人物分正角与趣角两大类，后者以男低音为重要角色。剧中无对白，多使用干朗诵调，有重唱，并常有小合唱的终曲。意大利趣歌剧在19世纪得到进一步发展。如G. 罗西尼的《塞维利亚的理发师》。②法国趣歌剧：19世纪法国喜歌剧的变种，是一种较轻松活泼的通俗音乐喜剧，部分对话使用说白，规模接近于独幕歌剧，也有分为两幕的，J. 奥芬巴赫的《地狱中的奥尔甫斯》为其代表。

喜歌剧 指具有喜剧因素，音乐比较轻快，有圆满结局的歌剧。喜歌剧样式出现略晚，在欧洲各国各有自己的特色，有不同的名称，比较重要的有：

①法国喜歌剧：形成于18世纪初，题材比较轻松，并可插入对白。最初根据流行歌曲填词，并常具有讽刺时事的性质，称为讽刺歌剧，亦称滑稽歌剧。正式的法国喜歌剧是用新曲新词的。J. -J. 卢梭、C. W. 格鲁克都曾为喜歌剧作曲。18世纪后半叶以后，喜歌剧的含义扩大，内容不一定具有喜剧性，仅指使用对话的歌剧，如G. 比才的《卡门》虽有悲剧性的结尾，但仍称为喜歌剧。

②英国喜歌剧：前身是18世纪的民谣歌剧，有对白、用民间曲调或现成曲调填词，最著名的代表作是J. C. 佩普施的《乞丐歌剧》。19世纪以后英国喜歌剧逐步成熟，特别是说白与歌唱并重，接近于意大利趣歌剧，由W. S. 吉尔伯特作词A. 沙利文作曲的许多歌剧可为此类作品的代表。

③德国喜歌剧（又译歌唱剧）：18世纪下半叶出现，受意大利趣歌剧及民谣歌剧的影响，对白与歌唱并重。内容都是写中下层阶级的生活，富于浪漫情趣。莫扎特曾自称《魔笛》为德国喜歌剧。因此也可用以称呼L. van 贝多芬的《菲德里奥》及C. M. von 韦伯的浪漫歌剧。19世纪，德国喜歌剧有所发展，内容更通俗、轻快，称为戏剧歌剧，如O. 尼古拉的《温莎的风流娘儿们》、F. von 弗洛托的《玛尔塔》等。后来它与小歌剧几乎混同，难以严格区分。19世纪的捷克歌剧，如B. 斯美塔纳的《被出卖的新娘》也属此种类型。

大歌剧 有3种含义：①在一般情况下，指场面浩大，内容比较严肃，多为历史悲剧或史诗性内容的歌剧。剧中不用说白，朗诵调全部用乐队伴奏，重视合唱的运用，并常插入芭蕾。②泛指各种形式的正歌剧。③专指法国大歌剧。

法国大歌剧原指巴黎歌剧院上演的大型豪华正歌剧，后来专指19世纪以来有对白的法国大型歌剧。其特征是：题材严肃，规模宏大，布景华丽，插入芭蕾，常分为5幕。其传统源于J. -B. 吕利、J. -P. 拉莫和格鲁克。G. 迈耶贝尔所写的《先知》即是一例。罗西尼的《威廉·退尔》、瓦格纳的《黎恩济》、G. 威尔迪的《阿依达》等都可归入此类。

小歌剧 有3种含义：①17、18世纪时泛指各种小型歌剧，如滑稽歌剧、歌唱剧、民谣歌剧等。②19世纪下半叶以后指有对白、歌唱及舞蹈的小型歌剧。欧洲各



这幅版画表现的是安东尼奥·切斯蒂的歌剧《金苹果》中的一场的舞台设计。该剧以其壮观的舞台布景而著称。

国的小歌剧，各有不同的特点。在法国，与法国趣歌剧相近，往往为独幕剧。在德、奥，形成了维也纳小歌剧的流派，音乐强调舞蹈特征（尤其是圆舞曲），如J. 施特劳斯的《蝙蝠》与F. 莱哈尔的《风流寡妇》。在英国则接近于英国喜歌剧，如沙利文的《日本天皇》。美国的小歌剧出现于19世纪末，带有爵士风格，如V. 赫伯特的《顽皮的玛丽埃塔》，R. 弗里姆尔的《罗斯·玛丽》等。③第一次世界大战以后，美国常将小歌剧等同于音乐喜剧，两者难以区分。

轻歌剧　含义最为广泛，可泛指小歌剧、喜歌剧、趣歌剧等。习惯上指歌曲比较通俗、题材轻松、内容抒情的作品，往往与小歌剧混同。

音乐喜剧　又名音乐剧。19世纪末起源于英国，由喜歌剧及小歌剧演变而成。它熔戏剧、音乐、歌舞于一炉，富于幽默情趣及喜剧色彩，音乐通俗易解。最早的一部作品是英国S. 琼斯的《快乐的少女》(1893)。第一次世界大战后，音乐喜剧盛行于纽约的百老汇，故又称百老汇音乐剧或美国歌舞剧。其内容偏重于谈情说爱及幽默风趣，音乐轻松愉快，如J. 克恩作曲的《戏船》（一译《画舫缘》）、G. 格什温的《波吉与贝丝》、R. 罗杰斯的《音乐之声》。

室内歌剧　规模较小，更适合于剧场演出的小型歌剧。通常使用小型合唱队、小型管弦乐，盛行于20世纪。如R. 施特劳斯的《阿里阿德涅在纳克索斯岛上》、P. 欣德米特的《卡迪拉克》、B. 布里顿的《仲夏夜之梦》等。此外也有人认为《茶花女》、《叶甫盖尼·奥涅金》等无室外场景的歌剧也属此类，甚至西方公认的第1部歌剧《达佛涅》也可算是室内歌剧。

配乐剧　介于歌剧及话剧之间的戏剧，有对白及背景音乐，盛行于18世纪后半叶。如卢梭的《卖花女》，剧中对白与音乐交替出现。在歌剧中只有说白、没有歌唱的一场戏也可算作配乐剧，如贝多芬的《菲德里奥》中掘墓一场，韦伯的《魔弹射手》中狼谷一场。这种风格在20世纪初仍有出现，如A. 勋柏格的单人剧《期待》，只有1个女角，歌声类似朗诵，由音乐伴奏。
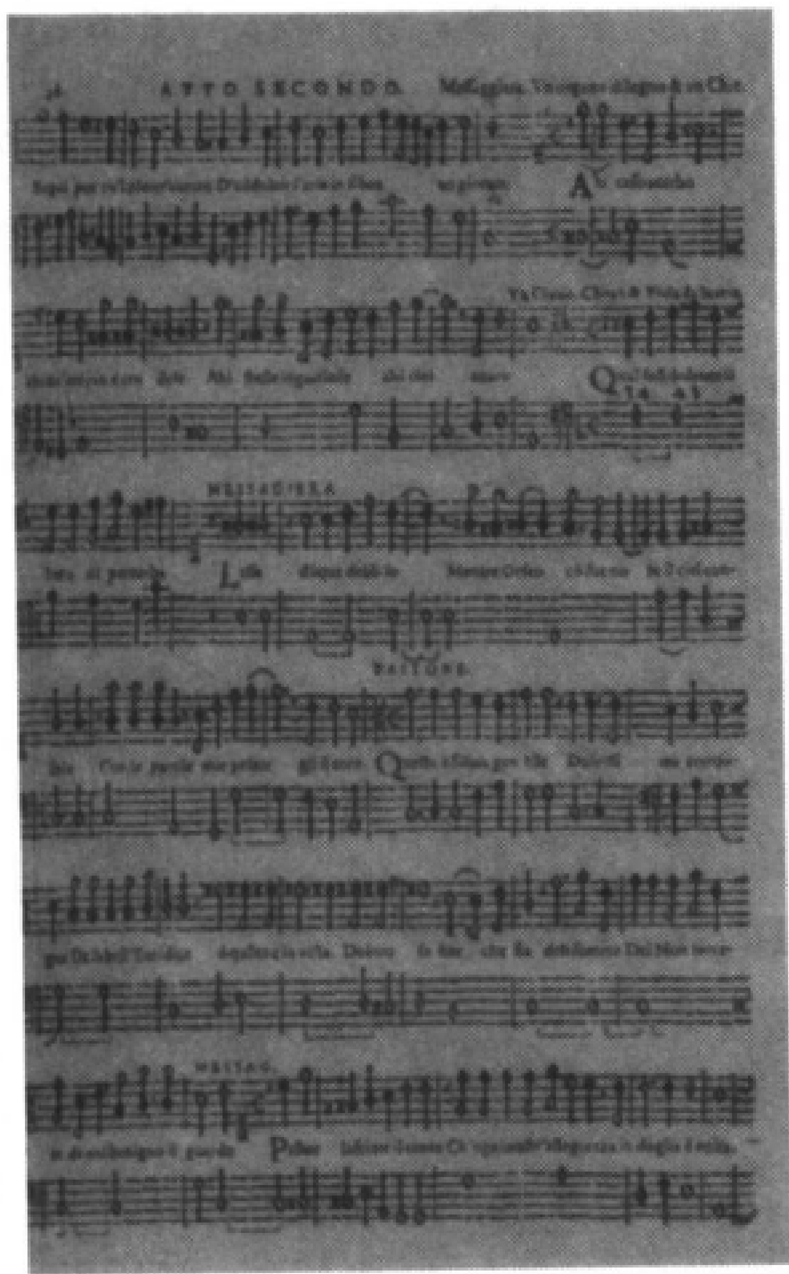
乐剧　由瓦格纳所创立。

歌剧的历史发展　大致可分为4个时期：

16~17世纪早期的意大利歌剧及其影响　一般认为欧洲歌剧产生于16世纪末。但在此前有个很长的孕育阶段。公元前6世纪，古希腊人在纪念酒神的节日中，已有使用歌唱的戏剧演出，埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯的悲剧中，用音乐伴奏台词，以烘托气氛并使合唱队成为戏剧中的集体角色，有时又作为旁观的评述者出现。11~13世纪的宗教剧，14~16世纪的神秘剧、田园剧都运用了歌唱，但音乐始终不起主导作用，也缺乏戏剧性的动力。只有当音乐艺术发展到一定程度，能表现人的复杂感情和揭示戏剧矛盾冲突时，才出现了歌剧。

西方公认的第1部歌剧，是在人文主义影响下，企图恢复古希腊戏剧精神而产生的《达佛涅》，编剧O. 里努奇尼，作曲J. 佩里与J. 科尔西，1597年于佛罗伦萨G. 巴尔迪伯爵的宫廷内演出。3年后佩里与G. 卡奇尼合作写出了《欧里狄克》，这两部歌剧都使用了朗诵调，由通奏低音伴奏，间以小型乐器合奏。

对早期歌剧起重要作用的是C. 蒙泰韦尔迪，他的《奥尔甫斯》使用了40件乐器，声乐上富有表现力，受到广泛欢迎。以后他又写了十几部歌剧，将这门新的艺术公诸社会。



蒙泰威尔迪歌剧《奥菲欧》选段。在这部被认为是第一出真正歌剧的作品中，作者运用了40种乐器来演奏全曲。

由于公众对歌剧的欢迎，1637年威尼斯创设了世界上第1座歌剧院。到1699年为止，威尼斯已有11个专演歌剧的剧场，成为意大利北方的音乐中心。意大利各主要城市也纷纷演出歌剧，出现了许多歌剧作曲家，但真正继承蒙泰韦尔迪的是A. 斯卡拉蒂，他一生写了115部歌剧，形成了以他为首的那不勒斯乐派。他对歌剧的主要贡献是：①确立了ABA（三段式）形式的咏叹调格式，并在A段反复时加上装饰音及华彩段；②确立了歌剧序曲“快—慢—快”的三段形式，对交响曲的布局有深远影响。此外，豪华的布景，盛大的场面和合唱，也给歌剧带来了偏重音乐，忽视戏剧的倾向。到18世纪，这种样式的歌剧被称为正歌剧。

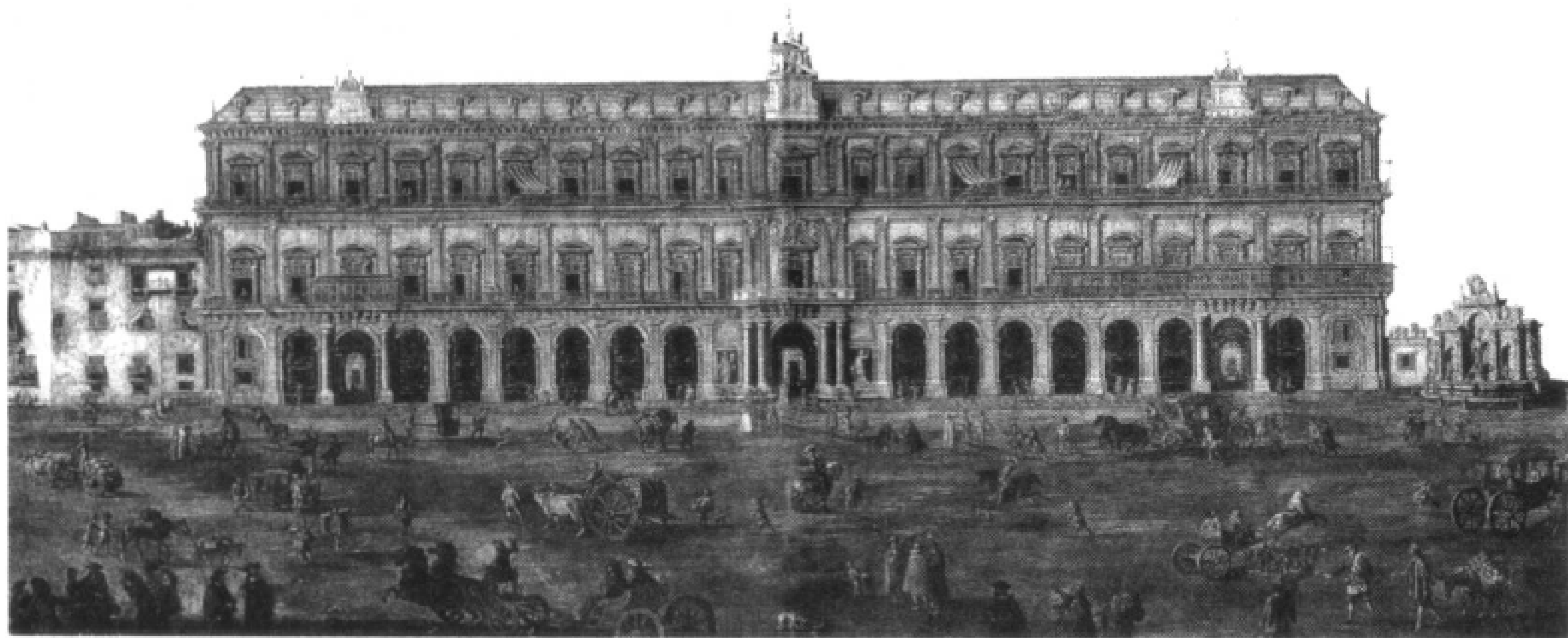
意大利歌剧很快就传布到西欧各国，首先是德（奥）。1627年H. 许茨根据德文译本重新谱写并在汉堡公演了《达佛涅》。以后在慕尼黑、汉诺威、杜塞尔多夫等地都演出了意大利歌剧。常居德国的意大利歌剧作曲家A. 斯泰法尼以及德国的R. 凯泽尔都按意大利传统写了不少歌剧。G. F. 亨德尔也深受意大利歌剧的影响，他一生写了近40部歌剧，都属意大利风格。在德累斯顿和维也纳，有C. 帕拉维奇诺和A. 德拉吉等意大利作曲家从事歌剧写作。这种情况直到18世纪中叶歌唱剧兴起后才有所改变。

法国于1645年左右开始接触意大利歌剧，但到了吕利时才真正出现法国自己的歌剧。吕利将意大利歌剧与法国的宫廷芭蕾结合起来，创造了“抒情悲剧”的样式，其特点主要是强调戏剧性，插入芭蕾，多运用合唱、器乐，重视舞台美术。在声乐方面，他将咏叹调歌曲化，朗诵调富有法国的韵味。在序曲方面，采用“慢—快—慢”三段形式，快段类似赋格的写法，称为法国序曲。吕利从1673年起为巴黎歌剧院写了15部歌剧。

继承吕利传统的是拉莫，他一共写了36部歌剧。他的音乐主要为戏剧服务，声乐中不卖弄技巧，但由于题材古老，脚本欠佳，未能象吕利那样受人欢迎。

英国受意大利歌剧影响较晚，17世纪

在宫廷中盛行的是对话与芭蕾并存的假面剧。H. 珀塞尔在意大利以及法国歌剧影响下写了6部歌剧，有一定影响。在英国更受平民欢迎的是18世纪上半叶兴起的民谣歌剧，代表作是1728年由J. 盖伊编剧的《乞丐歌剧》，剧中对白与歌唱并重，曲调用民谣及现成歌曲（包括珀塞尔与亨德尔的音乐）。民谣歌剧后来因意大利和法国歌剧的引进而逐步衰亡（20世纪仍有复苏迹象）。它传入德国后，对歌唱剧的形成也有一定影响。



《那不勒斯附近宫殿一景》，安杰罗·玛里亚·科斯塔于1696年创作。17世纪末那不勒斯是歌剧的一个重要中心，在此确立了歌剧的标准形式，这种歌剧形式在此后的100年里占据着主导地位。

18世纪轻歌剧的兴起与歌剧改革 18世纪欧洲歌剧的两件大事，是轻歌剧的兴起与正歌剧的盛极而衰，导致了歌剧改革。

意大利轻歌剧在1637年已有出现，最早的一部是由V. 马佐基与M. 马拉佐利所作的《鹰》，后改为《让受苦的人得到幸福》。真正确立了意大利趣歌剧样式的是G. B. 佩尔戈莱西，他的《女仆夫人》获得了巨大成功。后来B. 加卢皮等人又写了许多趣歌剧，传播到欧洲各地，对其他国家的轻歌剧发展有重要影响，并导致了法国喜歌剧的产生。

法国在18世纪初有滑稽歌剧的存在，但未受重视。1746年《女仆夫人》曾在巴黎初演，但真正震动法国的是1752年的再次公演。当时，不满足于吕利、拉莫式法国歌剧的听众纷纷赞美意大利趣歌剧，引起了史称的“丑角论战”的一场大论争。争执的一方是以法王路易十五为首的贵族保守派，他们支持吕利、拉莫等人所写的法国正歌剧；另一方是皇后和以卢梭、D. 狄德罗、达朗贝尔等为首的百科全书派，他们支持意大利趣歌剧。论争持续了3年。为了论证自己的观点，卢梭还写作了《乡村卜者》来证明法国歌剧必须按意大利歌剧进行改革。他于1753年所写的小册子《论法国音乐的信》充分阐述他的观点。这场论战实际上还带有政治及思想斗争的意义。从歌剧发展来看，它导致了法国轻歌剧的诞生，也推动了后来的歌剧改革。

促使歌剧改革的重要原因是意大利正歌剧的日益僵化。18世纪初叶，那不勒斯乐派作曲家分布在欧洲各地，几乎都按斯卡拉蒂的传统写作。当时最受人欢迎的剧

作家是诗人P. 梅塔斯塔齐奥，他一共写过30多个脚本，多次被作曲家反复谱曲。这些脚本有一定的格式，即历史正剧，分3幕，6、7个角色，3个主要人物。在歌词安排上，朗诵调与咏叹调交替出现，这种逐渐变为公式化概念化的脚本，再加上作曲家采用的固定模式，导致了正歌剧越来越忽视剧情，只强调音乐的偏向，甚至出现每部歌剧中至少要有20个左右不同类型的咏叹调的状况，变成了类似化装音乐会的演出，引起了观众的不满。

对歌剧改革作出重大贡献的是格鲁克。他最初在维也纳按正歌剧样式写了几部成功的歌剧。但他逐步感到有改革的必要，终于在1762年写出了《奥尔甫斯与欧里狄克》。他一反当时的惯例，强调了音乐必须与戏剧相结合，取消了卖弄技巧的咏叹调，而代之以富于真情实感的旋律，并充分发挥器乐的表现力，追求纯朴的形式与内容，得到很大成功。后来他前往巴黎，继续探索，终于为歌剧开辟了一条新路，也为19世纪法国大歌剧的出现作了准备。

德国喜歌剧（歌唱剧）起源于18世纪初。凯泽尔的轻歌剧已经受到意大利的影响，1725年民谣歌剧在德国公演促进了歌唱剧的成长。1752年，在莱比锡公演了由J. C. 施坦富斯根据民谣歌剧《魔鬼得益》德译本所写的歌剧，成为歌唱剧的先声，这以后，歌唱剧通过J. A. 希勒的创作而传播到柏林及维也纳，成为19世纪浪漫歌剧的先导。发展德国喜剧最为著名的作曲家是奥地利的莫扎特，他的《后宫诱逃》和《魔笛》至今仍是剧场的保留剧目。

19世纪浪漫派歌剧和法国喜歌剧 19世纪初欧洲音乐处在由古典派进入浪漫派的过渡时期。最初在歌剧上有所反应的是贝多芬，他的《菲德里奥》是浪漫派歌剧的先导，以强烈的戏剧性与优美的音乐获得了成功。法国的L. 凯鲁比尼与意大利的G. 斯蓬蒂尼各有建树，但充分显示德国浪漫歌剧特点的是韦伯。他的《魔弹射手》与《奥伯龙》标志着一个高峰。这以后浪漫歌剧在德奥就被轻、喜歌剧所代替，如弗洛托的《玛尔塔》、尼古拉的《温莎的风流娘儿们》，以及更晚的维也纳小歌剧，如J. 施特劳斯的《蝙蝠》与莱哈尔的《风流寡妇》等。

19世纪上半叶出现了3位意大利歌剧大师：罗西尼，G. 多尼采蒂与V. 贝利尼，他们既写浪漫气息的大歌剧，也写喜歌剧。但更有成就的歌剧作曲家是威尔迪，他中年的作品如《弄臣》、《游吟诗人》、《茶花女》都富有激情。晚年的作品《阿依达》、《奥赛罗》和《福斯塔夫》更富有戏剧力量，并充分发挥了器乐的作用。

在法国，19世纪的大歌剧成为一时的风尚，巴黎的大歌剧剧目来自欧洲各国，有德国迈耶贝尔的《恶魔罗贝尔》，意大利罗西尼的《威廉·退尔》，法国D. F. E. 奥贝尔的《波蒂奇的哑女》和H. 柏辽兹的《特洛伊人》等。同时，法国喜歌剧的传统被继承下来，逐渐形成了具有意大利风格的抒情歌剧，如C. 古诺的《浮士德》、《罗密欧与朱丽叶》，A. 托马的《迷娘》、J. 马斯内的《苔依丝》等。而奥芬巴赫的《霍夫曼的故事》与《地狱中的奥尔甫斯》、比才的《卡门》则仍按照法国喜歌剧格式写作，不仅在19世纪欧洲轰动一时，至今仍是歌剧舞台上的保留节目。

在19世纪歌剧史上占重要地位的还有瓦格纳。他早期的歌剧如《黎恩济》属浪漫派的大歌剧样式，但在以后的作品中

逐渐显露了他对过去歌剧的不满足，并按自己的美学理想创立了"乐剧"，写成了《尼贝龙根的指环》四联剧。可是，这种样式未能流传，只在歌剧史上留下了一页记载。

意大利真实主义歌剧和民族歌剧 19世纪下半叶，在意大利兴起了"真实主义"的歌剧流派，主要人物是G. 普契尼、P. 马斯卡尼和R. 莱翁卡瓦洛。他们以日常生活为题材，追求紧张的戏剧情节和夸张的情绪。普契尼的《波希米亚人》、《蝴蝶夫人》不仅是西方的歌剧名作，在中国也有一定影响。

最后必须提到的是俄罗斯和其他的民族歌剧的兴起。俄国歌剧的奠基人是M. И. 格林卡，他的《为沙皇献身》（后改名为《伊凡·苏萨宁》）与《鲁斯兰与柳德米拉》分别以历史与神话为题材，以后的作曲家如A. C. 达尔戈梅日斯基的《石客》、M. П. 穆索尔斯基的《鲍里斯·戈都诺夫》、A. Л. 鲍罗丁的《伊戈尔王子》以及H. A. 里姆斯基-科萨科夫的一系列神话歌剧，都具有俄罗斯的特色。П. И. 柴科夫斯基则以巨大的戏剧力量和浓郁的抒情气息贯注在他的歌剧之中。

在捷克，取得杰出成就的民族歌剧作曲家有斯美塔纳（作有《被出卖的新娘》）、A. 德沃扎克与L. 雅纳切克等人。波兰的S. 莫纽什科也是卓越的民族歌剧作者。

19世纪在英国虽没有什么重要作品，但沙利文所写的一批英国喜歌剧是堪与J. 施特劳斯、奥芬巴赫等人的作品相媲美的。

20世纪的现代派歌剧 20世纪的歌剧和音乐一样，包括各种风格流派和样式。在初期，德国的R. 施特劳斯以《莎乐美》和《埃勒克特拉》接近了无调性，但《玫瑰骑士》又回到了浪漫派传统。在法国，C. 德彪西的《普莱雅斯和梅丽桑德》，M. 拉韦尔的《西班牙时光》，P. 迪卡斯的《阿丽安娜和蓝胡子》，都具有印象派风格和现代特色。现代派歌剧的重要人物有创作《沃采克》的奥地利表现主义作曲家A. 贝格，有自成一派的德国作曲家P. 欣德米特，他的《画家马西斯》与C. 奥尔夫的《月亮》等，在德国都有相当影响。继承俄罗斯传统而又有所发展的是C. C. 普罗科菲耶夫、Д. Д. 肖斯塔科维奇、Д. B. 卡巴列夫斯基、T. H. 赫连尼科夫等人。英国的B. 布里顿、西班牙的M. de 法利亚也各有特色。在美国，除现代派风格以外，爵士音乐和通俗歌曲也进入了歌剧领域，产生了一些新的样式，如音乐剧、歌舞剧等。也涌现了不少作曲家，如G. 格什温、I. 伯林、L. 伯恩斯坦与S. 巴伯等人。

【舞剧音乐】

(music in dance - drama) 作曲家为各种类型的舞剧所写的音乐。在西欧，主要的舞剧音乐是芭蕾音乐。此外，还包括民族舞剧与现代舞剧所用的音乐。

芭蕾音乐 芭蕾的起源可回溯到意大利文艺复兴时期。当时每逢各种节日，宫廷中常有持续5、6小时的盛宴，宴会中插有一系列演出，包括音乐、诗歌、哑剧及舞蹈。一般认为，1489年在意大利托尔托纳庆祝米兰公爵婚礼的宴会上所演出的音乐舞蹈《金羊毛的故事》，可算是芭蕾的雏型。当时的舞蹈主要是宫廷舞蹈，使用的音乐不详。16世纪时，这种娱乐样式由意大利传到法国。1581年在法国演出了《王后的喜剧芭蕾》是芭蕾与戏剧相结合的产物。其脚本及音乐至今仍存。音乐中

还包括歌曲，为“宫廷芭蕾”之始。在17世纪中叶以前，宫廷芭蕾相当盛行，已有专人作曲，但乐谱流传至今的很少。17世纪中叶，法国在路易十四的提倡下芭蕾盛行，1661年建立了皇家舞蹈研究院，院长J.－B. 吕利是作曲家兼舞蹈家，他写了20多部新芭蕾音乐。1664年，吕利与莫里哀共同创立了“喜剧芭蕾”的样式。1669年法国又建立了皇家音乐研究院，促进了芭蕾音乐的专业化。后来，它与皇家舞蹈研究院合并组成巴黎歌剧院，芭蕾成为正式的剧场艺术。1673年吕利转向歌剧写作，将芭蕾引入歌剧之中，由此形成了歌剧（尤其是大歌剧）中必须插入芭蕾的惯例。J.－P. 拉莫曾创设一种“歌唱芭蕾”，将戏剧加以简化，以强调舞蹈。

18世纪以后，芭蕾逐步与歌唱分离，成为独立的艺术（但歌剧中的芭蕾仍存在），并流传到欧洲各国，当时所用的音乐流传至今的不多。古典作曲家如C. W. 格鲁克、W. A. 莫扎特、L. van 贝多芬均曾写过芭蕾音乐，尤以贝多芬的《普罗米修斯的创造物》更为著名。

上述这个阶段通称为古典芭蕾时期。芭蕾音乐的样式大致已经定型，约可分成3种类型，即：①古典舞曲，用于烘托气氛的群舞；也用于表现剧中人物的思想感情，如独舞、双人舞等。②由民间舞曲发展而成的性格舞曲，如西班牙舞曲、马祖卡舞曲等。③伴奏哑剧性表演所用的各种音乐及场景音乐。此外，还要加上序曲或前奏曲、幕间曲、终曲等。

19世纪初进入浪漫芭蕾的时期。芭蕾的题材逐步转向浪漫主义，在欧洲各国得到迅速发展。女子舞蹈在芭蕾中的地位有所提高（在古典芭蕾中以男演员为主），并出现了一批名演员。足尖舞也变为主要的芭蕾技巧。较重要的浪漫芭蕾音乐有法国的A. 亚当的《吉赛尔》，L. 德利布的《葛蓓莉亚》与《希尔薇亚》等。另外也出现了由器乐曲改编而成的芭蕾，如根据F. F. 肖邦的7首钢琴曲编成的《仙女们》，C. M. von 韦伯的钢琴曲《邀舞》1841年被插在他的歌剧《魔弹射手》中作为芭蕾音乐，1911年又被改编为舞剧《玫瑰幽灵》。

П. И. 柴科夫斯基对提高芭蕾音乐的艺术性作出过重要贡献。他所作的3部舞剧音乐《睡美人》、《胡桃夹子》和《天鹅湖》将交响音乐的特征，特别是主题发展变化的手法引入到芭蕾音乐中，使音乐成为芭蕾舞的“灵魂”。自此以后，音乐就在芭蕾中起了主导作用。

20世纪的芭蕾呈现出相当复杂的面貌，大致分成法国学派与俄罗斯学派。剧目日益增多，芭蕾音乐也呈现出各种风格流派。在欧洲，重要的芭蕾音乐作品有I. F. 斯特拉文斯基的《火鸟》、《彼得鲁什卡》、《春之祭》、《普尔钦奈拉》，M. 拉韦尔的《达夫尼斯和赫洛亚》，C. 德彪西的《游戏》，M. de 法利亚的《三角帽》，B. 巴托克的《木雕王子》等。1920年以后在美国也出现了不少优秀的芭蕾音乐，如A. 科普兰的《小伙子比利》、《牧区竞技》，L. 伯恩斯坦的《自由梦》，W. 舒曼的《回头浪》等。在苏联，则有Д. Д. 肖斯塔科维奇的《黄金时代》，B. B. 阿萨菲耶夫的《巴黎的火焰》、《巴赫切萨拉伊的泪泉》，A. И. 哈恰图良的《加雅涅》与《斯巴达克》，C. C. 普罗科菲耶夫的《小丑》、《罗密欧与朱丽叶》、《灰姑娘》等。

20世纪有许多交响音乐被编成芭蕾，被称为“交响芭蕾”，从而扩大了芭蕾的领域，赋予了新的意境。交响芭蕾包括了各种时代风格的乐曲，例如，有古典乐派

J. S. 巴赫的 d 小调《双小提琴协奏曲》（后改名为《巴罗克协奏曲》）、贝多芬的《第七交响曲》、肖邦的《第一钢琴协奏曲》、R. 舒曼的《狂欢节》、R. 施特劳斯的《梯尔·欧伦施皮格尔有趣的恶作剧》、G. 马勒的《大地之歌》（改名为《风之影》）、A. 勋伯格的《升华之夜》（改名为《火柱》）等。印象派如德彪西的《牧神的午后前奏曲》、拉韦尔的《圆舞曲》、《博莱罗》等等。

芭蕾音乐也常在音乐会中演出，一般以选自芭蕾音乐中的精彩片断的组曲形式出现，也有不加变动而全面演奏的，大大丰富了音乐会的曲目。

民族舞剧 根据各国民族的传统舞蹈发展而成的舞剧，一般不使用足尖舞的技巧。在世界上较受人注意的是印度和中国的舞剧。

印度舞蹈的历史有 2500 年以上，并一直与戏剧相结合，对东南亚各民族舞蹈有深远影响。印度舞蹈流派甚多，主要有 4 种：①婆罗多舞，起源于宗教祭祀舞蹈；②卡塔卡利，起源于印度南方；③卡塔克，印度北方的宫廷舞；④曼尼普里，起源于古代宗教舞蹈。印度诗人 R. 泰戈尔自己作曲写词编舞；将 4 种流派结合起来。舞蹈家 U. 香卡与库蒂对发展印度舞剧作出贡献。前者编有舞剧《那利泰》，后者编有《吉特拉》、《我国的诞生》等。近年来，印度的舞剧大多与电影相结合，剧目甚多。
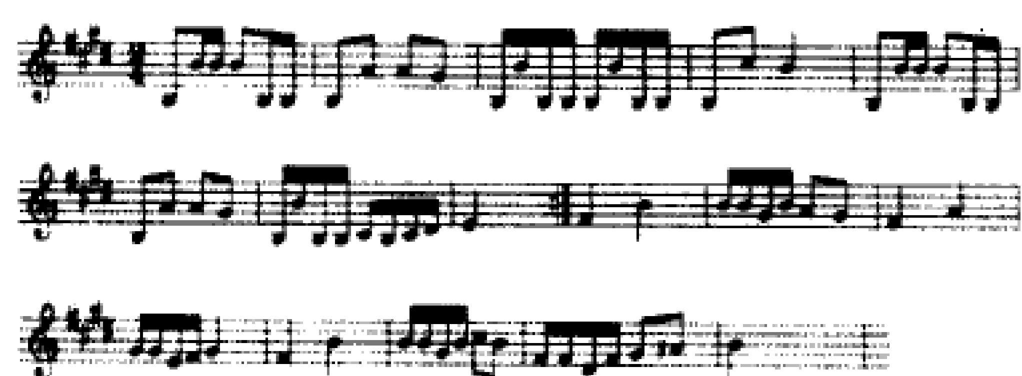
现代舞剧 欧洲现代派舞剧，流派甚多。最早为人所知的是 I. 邓肯。她的舞蹈企图恢复古希腊舞蹈的传统，以独舞为主，群舞只作为陪衬，不使用专门创作的音乐，只利用已有的音乐。此外较知名的现代派舞剧团还有维格曼舞蹈团、格雷厄姆舞蹈团等。M. 维格曼的舞蹈不专门请人作曲，强调打击乐的运用。M. 格雷厄姆则有专门的创作音乐，如 P. 欣德米特的《希罗底》、A. 科普兰的《阿巴拉契亚山的春天》、W. 舒曼的《夜之旅》、S. 巴伯的《美狄亚》（又名《心灵的创伤》）等。

【配剧音乐】

（incidental music） 为戏剧所创作，并伴随戏剧演出的音乐。用以烘托渲染戏剧环境气氛，加强动作及节奏，推动戏剧情节发展，有助于演员塑造人物形象，强化戏剧的主题思想，是戏剧演出的一个重要辅助手段。配剧音乐早在古希腊就已出现，中世纪的宗教剧也广泛运用音乐。自歌剧出现以后，配剧音乐一般专指话剧中的音乐，包括器乐与声乐。配剧音乐一般可分为两种：①与戏剧进展不直接发生关系的音乐，如序曲、前奏曲、间奏曲等；②伴随戏剧进行的音乐，如和剧情有关的歌曲；作为台词背景的背景音乐等。西方较著名的配剧音乐作品甚多，如 L. van 贝多芬的《埃格蒙特》，F. 门德尔松的《仲夏夜之梦》，G. 比才的《阿莱城姑娘》，E. 格里格的《彼尔·英特》等。20 世纪出现的电影音乐也属于配剧音乐的一种。

【电影音乐】

（film music） 为电影而创作的音乐，是电影综合艺术中的一个重要组成部分。它的演奏通过录音技术与对白、音响效果合成一条声带，随电影放映而被观众所感知。电影音乐是 20 世纪新出现的音乐体裁，有音乐的一般共性，又有自己的特性，在当代人的文化生活中占有重要地位。



电影《音乐之声》中《孤独的牧羊人》片段

电影音乐的主要特征

视听统一的综合性 电影基本上是一种视觉艺术，但听觉要素也是不可缺少的重要辅助部分。电影音乐与对白、旁白、音响效果等其他声音因素结合后，如与画面配合得当，能使观众在接受视觉形象时，补充和深化对影片的艺术感受。电影音乐如脱离画面单独存在，则失去其视听统一的综合功能。但特别完整的片断，仍可作为独立的音乐作品予以演奏和欣赏。

片断与整体的矛盾统一性 电影音乐在影片中是分段陈述、间断出现的（早期的电影音乐例外）。但电影音乐又必须有整体的构思和布局，因此，解决片断与整体的矛盾以求统一，是电影音乐的特有课题。

音乐长度的制约性 电影音乐受电影蒙太奇的限制，随剧情发展而变化，因而每个音乐片断的时间长度，均受到严格限制（误差通常不能超过半秒钟）。为此，在音乐的写作和处理上，必须作特殊安排。例如，可能采取自由或不完整的曲式，甚至出现一个动机、一个和弦、一声打击乐；在乐思的发展上有时必须很快推向高潮，或直接过渡，迅速结束等。这使电影音乐的创作成为一种特殊的课题。

音乐与科学技术的不可分离性 电影音乐要通过录音（包括混合录音、光学录音）、洗印、放映等技术处理，因而深受科学技术的制约。任何一环的失当都能影响电影音乐的质量（例如录音不佳、洗印深浅不匀，放映时音量安排不妥等），但它又通过电声技术的发展可以取得一般音乐所无法得到的效果；例如，可以改变音乐的力度、密度、音色，突出某些乐器或增加立体感、增减混响程度等等。更突出的是，它可以与对白、音响效果融为一体，扩大了音乐艺术的概念。在这一点上，电影音乐与具体音乐、电子音乐的发展有着密切的关系。

电影音乐分类 按电影音乐的声源可分为两种：

客观音乐 亦称画内音乐或有声源音乐。指影片画面的规定情境中应有的音乐。如人物在歌唱、演奏乐器、收音机的广播等。这时，音乐的出现是不可少的（但亦可做特殊安排）。

主观音乐 亦称画外音乐或无声源音乐。画面并未提供出现音乐的根据，而是作曲家为了塑造人物性格、抒发人物内心情感或渲染环境气氛的需要而专门创作的音乐。它是对画面的补充、解释或评价，表现了作曲家对影片所展现的事件的主观态度，可以深化画面的内容，加强影片的艺术感染力。

这两种音乐在具体影片中是相辅相成的，有时两者亦可融为一体，难以分辨。因为客观音乐的具体内容也有一定的选择余地，它可起主观音乐的作用。例如人物内心痛苦时，收音机可播送同样情调的音乐来渲染，亦可播送欢快的音乐来形成对比，等等。

按音乐与画面的关系，又可分为4种：

音画同步 音乐基本上与画面吻合，情绪、节奏一致，视听统一，观众在观看画面时，不知不觉地接受音乐。这是最常见的一种音画关系。

音画平行 音乐并不解释画面，而以自己的独特方式将画面贯串起来，造成一

种完整的形象。例如画面是一组短镜头，描写时间过程、人物成长或脑海中回忆的各种片断时，音乐只写出一种情绪或着力刻划人物的内心世界，使画面的蒙太奇更为凝聚集中，以加深观众对影片的理解。

音画对位　音乐与画面形成类似音乐中两个声部的对位关系。时而同步，时而不同步，甚至与画面在情绪、气氛、格调、节奏、内容上造成对立、对比，从另一个侧面来丰富画面的涵义，产生一种潜台词，形成新的寓意，使观众得到更深的审美享受。

音画游离　这是60年代以后电影音乐的一种新趋向。电影音乐并不直接为剧情服务，而是起到扩大空间——延续时间的作用，它并不渲染影片的细节，而是用相当独立的姿态以自身的音乐力量来解释或发掘影片的内涵。观众可以在音乐与画面游离的情况下，自己领悟影片的真旨，得到丰富的联想与感受。如日法合拍影片《广岛之恋》就属这种情况。

电影音乐的主要功能

描绘作用　这是较为客观性的处理，主要用音乐来渲染烘托画面的情绪及气氛。一类是加强画面所表现的事物的节奏特征，如火车奔驰、紧张追逐、风暴雷鸣、海潮起伏等；一类是对辽阔的草原、晶莹的海底世界、科幻片中的外空间作色彩性、气氛性描绘等。

抒情作用　主要用于塑造人物性格，表现人物思想感情、心理变化，体现内心潜台词等。音乐表达了作曲家对特定人物的理解及爱憎态度，带有一定的评价意义。观众通过音乐的抒情，可以进一步理解人物，并唤起对于人物的爱憎，因此，常是电影音乐着重刻划的重点之一。

剧作作用　音乐参与影片的情节发展，成为影片结构不可缺少的组成部分，包括刻划人物的复杂内心矛盾，表现人物之间的外部冲突。它能直接推动剧情发展，深化影片内容。客观音乐如运用得当，也可起这种作用。

背景气氛作用　音乐以特定音调、乐器音色、风格在影片的局部或整体中，作为表现时代特征、民族特点、地方色彩或强化特定的影片基调与气氛的手段。这时电影音乐加强了它的认识功能，把观众引入特定的情景之中。

结构贯串作用　同样的音乐在影片中多次反复（或变化反复）出现，在情节发展过程中起着纽带作用，既能使整部电影完整、统一，又能使观众在心理上获得前后贯串的感受。

电影音乐的运用和要求　由于电影的样式极为多样，对电影音乐的要求亦随之有不同的变化。通常来说，在故事片、美术片、新闻纪录片、科教片、广告片以及音乐片（包括戏曲片、舞剧片、歌剧片、歌舞剧片等）对音乐的要求以及音乐所起的作用是不完全相同的。同一种样式的影片要求亦不一样，但从总的方面来看，电影音乐的运用需考虑以下几个方面：

风格问题　音乐对于影片风格的形成起着重要的作用，而影片风格又决定了音乐的风格。在考虑风格问题时，要对影片的体裁样式和题材进行研究，了解影片的时代特征、民族特点、编剧导演的艺术风格等等，才能确定与影片风格相适应的音乐风格。对于近年来出现的新型的电影样式（如科幻片），力求音乐与影片风格统一的新问题也就更多了。

主导主题问题　电影音乐最常用的手法是根据影片的主题思想或主要人物的性格，创作一个（或几个）凝练而富有表现力的音乐主题。它随着情节进展而重复（或变奏、发展），成为贯串发展的主体。

这种主题称为主导主题或主导旋律。此外还有一定数量的其他音乐作为陪衬、对比和补充，但并非唯一的手法，如德国作曲家H. 艾斯勒就认为使用一些短小而富有特性的音乐片断，效果会更好。此外，当代西方也出现许多不用主导旋律的电影音乐，仍然取得良好的效果。在这方面，既存在理论的分歧，也有一个积累实践经验和进一步总结探讨的问题。

电影歌曲问题 通过画面的视觉形象，使歌曲内容更具体明确，更具有感染力。它借助于电影艺术的巨大宣传力量能广为传播，长期流传。因此，电影歌曲的运用是个重要问题。通常，它可分为主题曲与插曲两种，前者直接阐明影片的主题思想，后者只从一个侧面来反映影片的思想内容，或人物的思想感情。电影歌曲要求在影片中出现得自然、合理，具有与影片相适应的时代气息、民族特色和艺术风格，才能收到良好的艺术效果。电影歌曲应用不当，会破坏综合艺术的完整性，所以并非每部影片都需要有电影歌曲。

音乐与音响的结合问题 电影艺术要求有一个丰富的音响世界，电影音乐必须考虑如何与音响（包括对白、效果）融合为一体的问题，尤其是效果与音乐。在某种程度上来看，可以理解为一定程度上的质的差异。因此，要考虑两者的重叠、连结、互化，等等，以求得更有效果的艺术感染力。

电影音乐的发展概况 在无声电影时代，并无专门的电影音乐。一般由电影院聘请专业钢琴师在银幕下按照剧情进展现场弹奏。所用音乐或为现成乐曲，或作即兴演奏。除了起辅助作用外，还借此掩盖放映机所发出的噪声。在美国某些电影院专门设置了管风琴供伴奏之用。后来逐渐发展为使用管弦乐队，由指挥指定选用的乐曲。

1907年，法国作曲家C. 圣－桑斯应邀为影片《吉斯公爵被刺记》作曲，成为创作电影音乐的先驱。1910年以后，在美国及法国都逐渐出现了专门创作电影音乐的作曲家。法国作曲家如E. 萨蒂（电影《幕间》）、D. 米约（电影《兽人》）、A. 奥涅格（电影《拿破仑》）都参与了这种新兴体裁的创作。与此同时，为了满足电影音乐的需要，各电影公司曾提供大量可供伴奏各种情景之用的通用乐谱，为概念化、公式化的商业电影音乐开辟了道路。

有声电影发明以后，电影音乐受到进一步重视，对每部电影单独谱曲的风气开始形成。第1部有声电影《爵士歌王》（1927）的成功，使爵士音乐大量进入电影，新兴的音乐片也于此时兴起。

30～40年代之间，电影事业极为兴旺。在美国商业性影片中，音乐有爵士、流行音乐风格，也有严肃音乐风格，但后者的音乐语言比较接近后期浪漫派（R. 瓦格纳、C. B. 拉赫玛尼诺夫、R. 施特劳斯），偏爱使用主导旋律。还出现所谓“好莱坞”式的配器风格（如抒情乐段喜用高音区的3部弦乐，密集铜管和声、混合音色的木管等），手法也以音画同步为主（自然也存在一些例外）。其中较引人注目的作曲家有M. 史坦纳、A. 纽曼、D. 乔姆金等人。

40年代以后，欧美及苏联有不少知名作曲家写了比较具有特色的电影音乐。例如美国的《我们的城市》（1940，A. 科普兰作曲）、《滨水区》（1954，L. 伯恩斯坦作曲）、《哈姆雷特》（1948，W. 沃尔顿作曲）、《南极交响曲》（1948，W. 沃恩·威廉斯作曲），法国的《卖花女》（1938，奥涅格作曲）、《红磨坊》（1953，G. 奥里克作曲），苏联的《亚历山大·聂

夫斯基》（1938）、《伊凡雷帝》（1945，均为C. C. 普罗科菲耶夫作曲）、《青年近卫军》（1947～1948）、《牛虻》（1955，均Д. Д. 肖斯塔科维奇作曲）、《奥赛罗》（1955，A. И. 哈恰图良作曲）等。

50年代起，美国电影音乐出现了一种新倾向，作曲家采用了曲调简短、爵士风格为基础，存在大量不协和弦与金属刺耳声的音乐，例如《欲望号街车》（1951，A. 诺思作曲）、《无因的反叛》（1955，L. 罗森曼作曲）等。

60年代，随着电子技术的发展，欧美电影越来越多地使用电子音乐与具体音乐。欧洲曾出现完全使用音响效果而不用音乐的倾向。另外，也有将音乐单纯化的作法，只用少数乐器，甚至一架电子琴、钢琴，或一支吹奏乐器。目前，西方电影音乐风格是相当多样化的。

【宗教音乐】

基督教音乐（Christian music） 唱歌赞美上帝是基督教宗教仪式的重要组成部分。这些赞美上帝的歌曲最初是用乐器伴

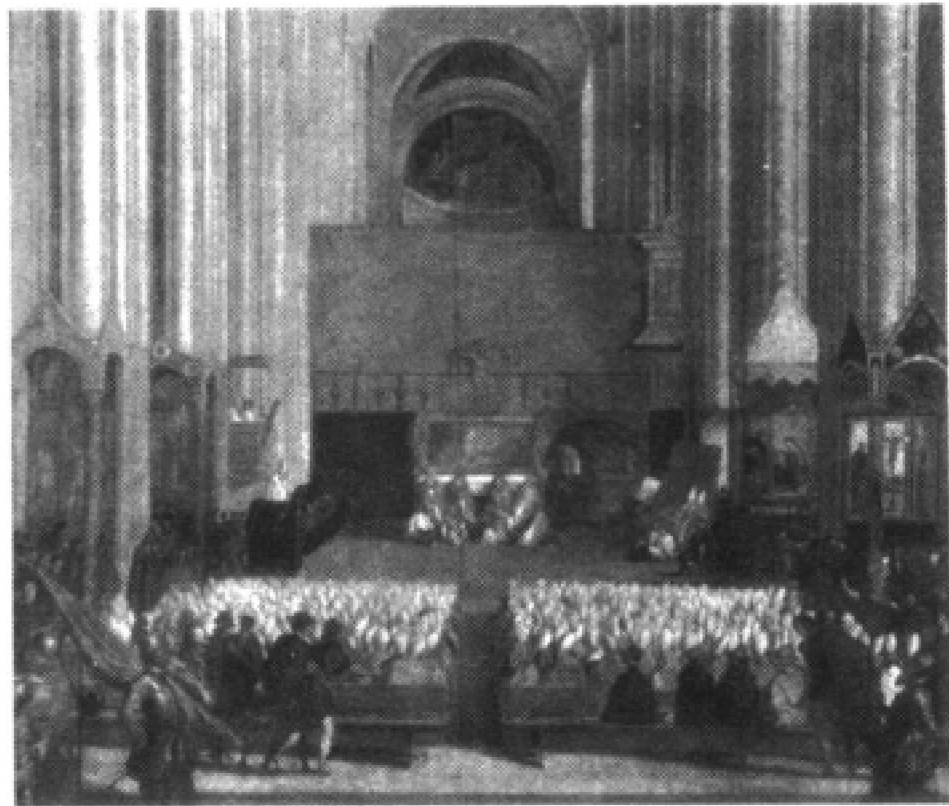


复调教堂音乐在天主教堂内能免遭取缔，要归功于乔瓦尼·佩鲁济·德·帕莱斯特里那。



1554年，帕莱斯特里那向教皇尤利乌斯三世敬献其音乐作品。

奏的。所用的乐器有：琴、瑟、钹、号角等。中世纪的基督教会里，除管风琴外，一切乐器都被禁止使用，只有单声部、自由节奏的无伴奏素歌是合法的教会歌曲。

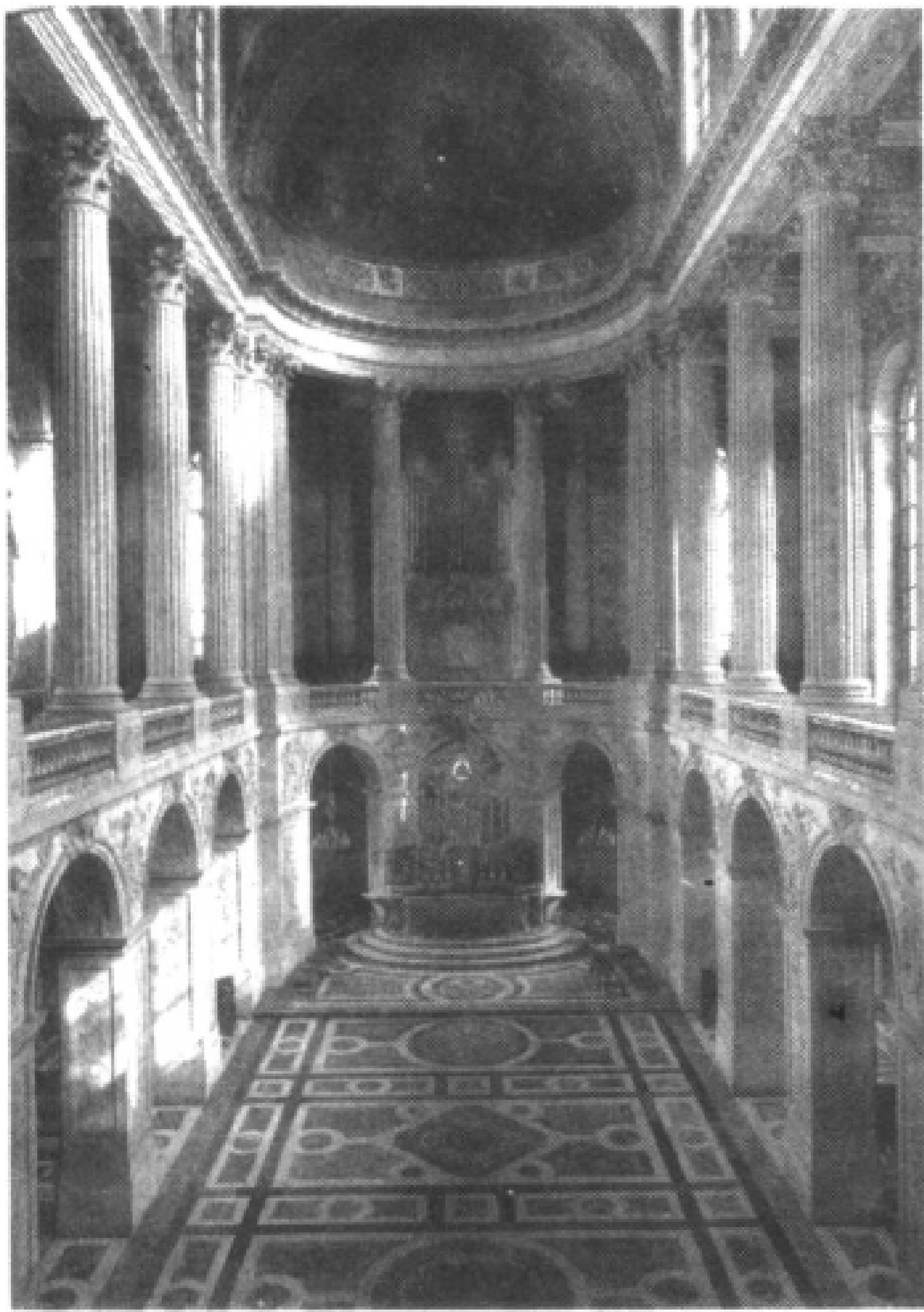


这幅16世纪的意大利油画表现的是特兰托公会议的场景。

西方教会的素歌（又称圣咏）有4派：以米兰主教圣安布罗斯命名的“安布罗斯素歌”、法国教会的“高卢素歌”、西班牙教会的“莫萨拉布素歌”、以罗马教皇格列高利一世命名的“格列高利素歌”。8世纪以后，格列高利素歌成为西方教会歌曲的最高准则。

1054年，基督教分裂为“公教”和“正教”。公教（天主教、罗马公教或加特

力教）教徒唱格列高利素歌，希腊正教教徒唱拜占廷式的单声部素歌，俄罗斯正教教徒则唱多声部素歌。格列高利素歌从9世纪开始出现了平行四、五、八度的“奥加农”形式。12世纪以后出现了包含反向进行的“迪斯坎图斯”形式，逐渐成为复调歌曲。13世纪以后，以素歌为固定歌调的“克劳苏拉”和经文歌等复调合唱歌曲兴起，但遭到了教会的排斥，被认为是“渎圣”的东西。其后，以经文歌和弥撒曲为主的无伴奏复调声乐作品，在不断发展中终于取得了教会的承认，并逐渐摆脱了固定歌调，成为自由作曲的音乐作品。



凡尔赛的王宫附属教堂，建于路易十四时期。路易是艺术的热情支持者，在他的统治下，法国变成了当时世界上最强大的国家，同时在文化上也占尽优势。

16世纪德国的宗教改革运动，促成了基督教音乐的改革。马丁·路德不仅发动了这场宗教改革运动，创立了新教的路德宗（信义会），并创制了全体会众用本民族语言（德语）演唱的众赞歌。新教的众赞歌取代了旧教格列高利素歌的地位，并成为康塔塔、受难曲、清唱剧等戏剧性宗教音乐的重要组成部分。文艺复兴和新教音乐的兴起，加速了教会音乐的世俗化。从僵化了的拉丁文歌词过渡到民族语言的歌词；从清一色的无伴奏合唱过渡到独唱、合唱和乐器伴奏相结合；从单声部的齐唱和对唱过渡到多声部的复调音乐和主调音乐；从以素歌为准则的教会调式过渡到近世的大小调；从在教堂中的演出过渡到在音乐会中的演出等。教会音乐的这些变化，都是在民间音乐和世俗音乐的影响下发生的。从17世纪罗马乐派的经文歌和弥撒曲；18～19世纪以J. S. 巴赫和G. F. 亨德尔为代表的康塔塔、受难曲和清唱剧，以W. A. 莫扎特、L. van 贝多芬、F. 舒伯特、J. 勃拉姆斯为代表的弥撒曲和追思曲；以至于20世纪D. 米约、F. 普朗克、R. 汤普森、B. 布里顿等的弥撒曲、追思曲和受难曲中，可以看出400年来基督教音乐在世俗化、戏剧化和交响化的进程中所起的变化。

素歌（plainsong）　中世纪罗马天主教会的祈祷歌曲，又称“格列高利圣咏”，因罗马教皇格列高利一世（590～604年在位）而得名，相传这种歌曲是他所制定的。

素歌的歌词都为散文，大多出自《旧约·诗篇》，曲调用中世纪的8种教会调式（多里亚、下多里亚、弗里吉亚、下弗里吉亚、吕底亚、下吕底亚、密克索吕底亚、下密克索吕底亚）写成。现存的近3 000首素歌都是单声部自由节奏的曲调，歌词的一个音节有唱一音的，有唱多音的，也有唱拖腔的。

广义的素歌，也泛指罗马天主教会和其他西方教会的祈祷歌曲，如法国高卢教会的高卢素歌，米兰的安布罗斯素歌，西

班牙的莫萨拉布素歌，也包括拜占廷、叙利亚等东方教会的圣歌。

经文歌（motet）　欧洲中世纪和文艺复兴时期演唱解释《圣经》的复调合唱歌曲。12、13 世纪之交，用 1 段每个音节唱几个音的素歌旋律作为固定歌调的无伴奏复调合唱歌曲，称“克劳苏拉”。其中固定歌调唱拉丁文歌词，其他声部则象现在的练声曲那样不唱歌词。13 世纪初，克劳苏拉中不唱歌词的上方声部常填入歌词，称为“莫泰图斯”，这个字源出于法文的“mot”，意为歌词，后称整个复调合唱歌曲为“经文歌”。
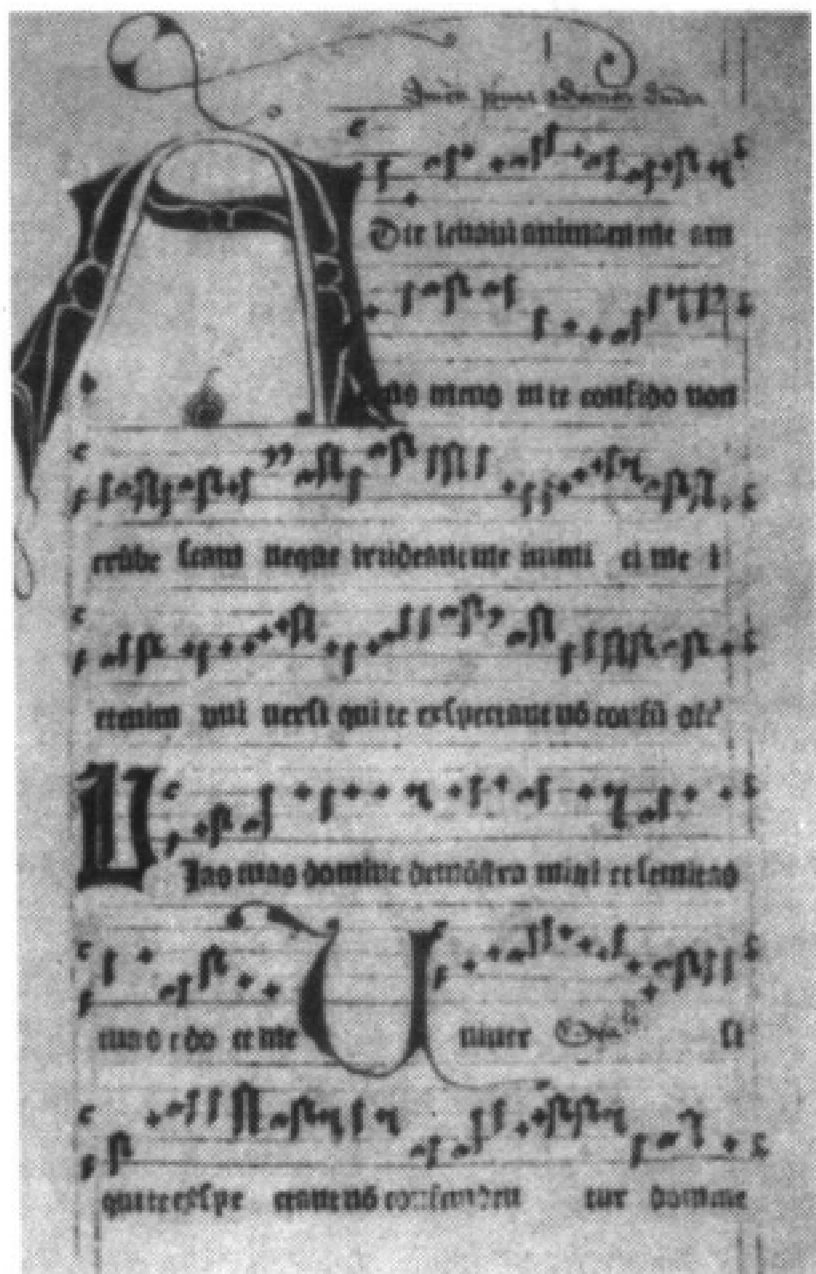


钢笔画：在僧侣面前排练

13 世纪的经文歌，固定歌调保持在男高音声部，作为低音，唱拉丁语的经文歌词；上方两个声部则唱不同的歌词（拉丁语或法语），有时是经文歌词，有时是世俗歌词。14 世纪以法国作曲家 G. de 马绍为代表的经文歌，是等节奏型的多段复调合唱歌曲，位于男高音声部的固定歌调，处理成等节奏型的 2 段或 3 段结构。第 2 段和第 3 段常用扩大、缩小、反行、逆行等手法来发展第 1 段的旋律，但仍为等节奏型或扩大 1 倍、缩小 1 倍的等节奏旋律。15 世纪的经文歌各声部常唱同一拉丁语歌词。佛兰德作曲家 G. 迪费的经文歌，则取消固定歌调，按照世俗歌曲的形式作成自由复调声乐曲。16 世纪佛兰德作曲家若斯坎·德普雷、N. 贡贝尔等的经文歌采用模仿复调的体制。英国作曲家的作品则开了以本国语言作为歌词的风气之先。无伴奏合唱的经文歌在意大利作曲家 G. P. da 帕莱斯特里纳的创作中达到全盛期。巴罗克时期的经文歌加进了独唱声部和乐器伴奏，风格上有很大的改变。J. S. 巴赫的 6 首经文歌都用本国语言（德语）作为歌词，是巴罗克时期经文歌的典范作品。18 世纪中叶以后，经文歌的创作渐趋衰微。

弥撒曲（mass）　天主教弥撒仪式中所唱的一套歌曲。弥撒是天主教会的圣餐仪式，用拉丁文歌咏和朗诵，其歌词一部分是固定不变的，称为常规弥撒；另一部分可以随时变更，称为特定弥撒。“弥撒”的名称源出于弥撒仪式最后的散席曲所唱歌词中的“missa”（散吧）一词。

中世纪的早期弥撒都用传统的素歌曲调咏唱。11 ~ 13 世纪的教会作曲家以素歌为固定歌调，编成复调弥撒曲。最初由作曲家谱曲的大多是特定弥撒，13 世纪中叶以后，才转向常规弥撒，但只谱写个别乐



中世纪一本采用哥德法记谱的德国弥撒歌集乐谱。
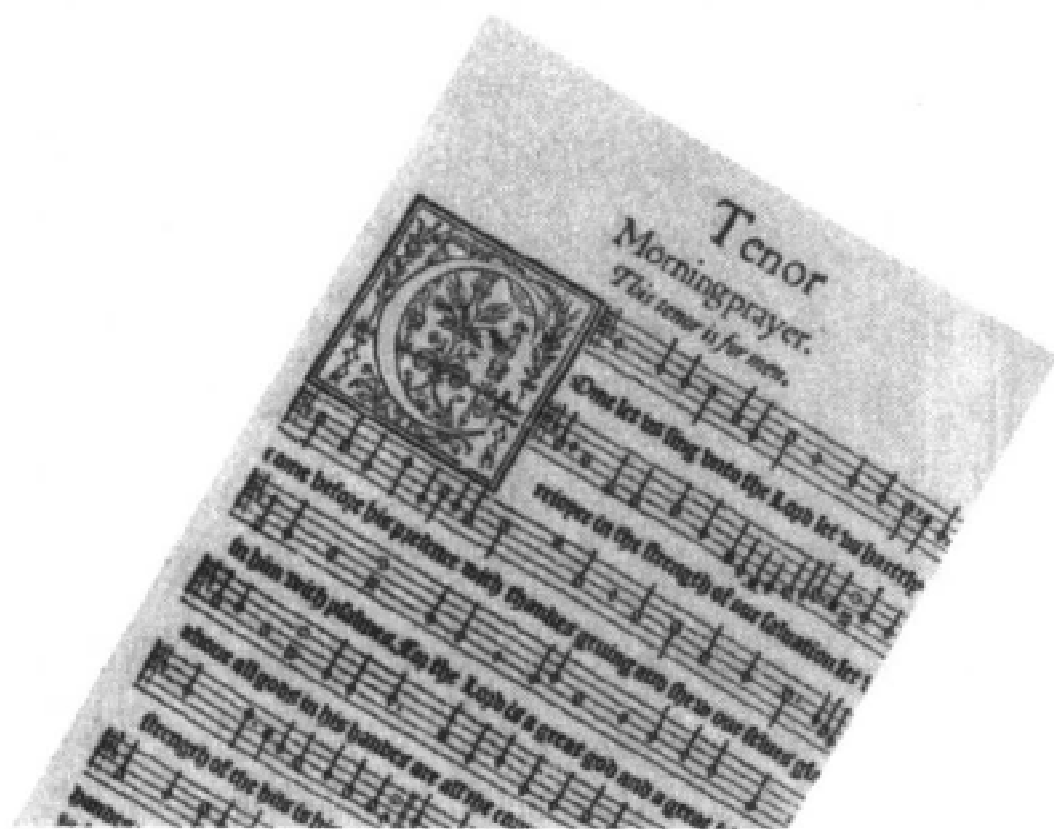
曲。15 世纪以后，才盛行为整套常规弥撒谱曲，渐渐定型为今天习见的弥撒曲形式。

16 世纪的无伴奏合唱弥撒曲，在罗马乐派的创作中占有重要地位，其代表人物 G. P. da 帕莱斯特里纳作有弥撒曲 90 余部，其中《马尔切卢斯教皇弥撒曲》被天主教作曲家奉为典范。

17 世纪以后的弥撒曲都用器乐伴奏，并趋向于世俗化。歌剧和清唱剧的兴起，对弥撒曲产生了巨大的影响。J. S. 巴赫的《b 小调弥撒曲》不仅有庄严的合唱和重唱，还有充满人情味的独唱咏叹调。这部作品和 L. van 贝多芬的《庄严弥撒曲》都是弥撒曲的杰作。它们的宏大结构和戏剧性构思，已经远远超出了教会仪式音乐的规范，而成为不朽的艺术作品。18、19 世纪的作曲家也都作有不同风格的弥撒曲。

哀悼死者的弥撒曲称为追思曲或追思弥撒，旧译安魂曲。

受难曲（passion）　根据《新约》四福音书中耶稣受难事迹的经文所谱的歌曲。在 15 世纪的受难曲中，群众的唱词谱成复调乐曲，耶稣和传福音者则唱素歌。到了 16 世纪，受难曲的音乐更为精



抒情的英语祷文唱调给 16 世纪的英国教堂带来了一股清新之风。

致，全部唱词都按照经文歌的格式谱曲。17、18 世纪的作曲家把戏剧音乐的原则应用于受难曲，产生了清唱剧式的受难曲。1666 年 H. 许茨根据《马太福音》、《路加福音》和《约翰福音》写了 3 部庄严古朴的受难曲，把群众的唱词谱成无伴奏复调合唱曲，把其他人物的唱词谱成干朗诵调。J. S. 巴赫根据《马太福音》和《约翰福音》写作的两部受难曲，是这一体裁的典范作品。两者都用叙事和代言相结合的表现手法，由传福音者（男高音）按第三人称用朗诵调演唱福音书中传述耶稣受难事迹的经文，而其他人所讲的话，则分别按第一人称谱成独唱曲（咏叹调、咏叙调）和合唱曲，中间穿插着表现群众内心感受的众赞歌。

众赞歌（chorale）　德国路德教会的赞美诗。16 世纪的宗教改革运动，激起了宗教音乐的改革，在马丁・路德的倡导下，教会歌曲改变了数世纪以来只许唱诗班唱歌，不许会众唱歌的惯例，恢复了会众同唱赞美诗的制度，经过改革的新教赞美诗称为众赞歌。众赞歌的歌词不再用拉丁文，而改用本民族的当代语言；歌词亦由毫无韵味的经文和祷词，而改为有韵律的诗歌。在音乐方面，也把繁琐的复调体一变而为纯朴的和声体，使歌词和旋律都清晰可闻。路德在他的亲密朋友、音乐家 J. 瓦尔特的协作下，编制了一整套众赞歌的词和曲。瓦尔特所作的 38 首众赞歌，曲调大多沿用旧教赞美诗、宗教民歌或世俗民歌的曲调，配以流畅平顺的四部和声，也有一些是新的创作。

1524 年，瓦尔特所编包含 38 首复调众赞歌的《赞美诗小书》，是根据众赞歌进行创作的第 1 本重要歌集。其中众赞歌的旋律都按照经文歌的格式放在男高音声部。1586 年 L. 奥西安德所编的和声体众

赞歌集中，第1次把众赞歌的旋律放到高音部，以后就成为近世众赞歌的固定格式。



丹麦作曲家迪·布克斯特胡德画像（拿乐稿者），他以教堂音乐闻名，常在圣诞节前举办公众音乐会。

众赞歌在巴罗克时期的音乐中占有重要位置。“众赞歌前奏曲”、“众赞歌幻想曲”、“众赞歌变奏曲”、“众赞歌赋格曲”都是以众赞歌为主题的键盘器乐曲。在教堂康塔塔中，众赞歌是位于套曲末尾的总结性合唱曲。1529年马丁·路德根据《旧约·诗篇》第46篇创作的《上主是我坚固保障》成为宗教改革和农民战争中的一首战歌，F. 恩格斯称之为“16世纪的《马赛曲》和农民战争的《马赛曲》”。

灵歌（spiritual）　北美黑人的宗教礼拜歌曲。内容大多反映黑人遭受残酷奴役、痛苦无告、只好把希望寄托在宗教上的悲惨处境。用英语演唱，其旋律朴素，多数为五声大调式（如《溜回去》、《没有人知道我的痛苦》、《下来，可爱的马车》）或七声小调式（如《去吧、摩西》、《钉十字架》），富于切分节奏，和声近似美国基督教会的赞美诗。由于经常即兴演唱，几乎没有定谱可以遵循。南北战争后，由于菲斯克大学黑人歌唱团等黑人歌手的传布，以美国最有代表性的黑人民歌闻名于世，并成为爵士音乐的重要素材。北美白人演唱的民间赞美诗，亦称灵歌。

佛教音乐（Buddhist music）　佛教寺院在各种法事活动、节日庆典中所使用的音乐。

公元前6～前5世纪，佛祖释迦牟尼在印度创立佛教时就使用音乐，以“清净和雅”的吹唱来演说经法，约在公元前3世纪后，佛教音乐随着佛教逐步向亚洲和世界各地流传。由于民族、地域各异，佛教音乐在流传过程中，吸收着不同的民族民间音乐，从而产生不同风格的佛教音乐。

约在东汉明帝年间（58～75）佛教传入中国。使来自印度与西域的佛教音乐，掺杂了中国民族民间音乐的因素，因而中国佛教音乐既含有中国民族音调，又含有印度或西域少数民族音调。《西河诗话》曰：“李唐乐府有普光佛曲、日光明佛曲等八曲，入娑陀调；释迦文佛曲、妙华佛曲等九曲，入乞食调；大妙至极曲、解曲，入越调；摩尼佛曲入双调；苏密七具佛曲、日腾光佛曲，入商调；婆罗树佛曲等四曲，入羽调；迁星佛曲，入般涉调；提梵入移风调。”说明这些佛曲已具有中国民族民间的风格特色。到隋唐时期，随着佛教各宗派的繁荣，佛教音乐也达鼎盛阶段。

佛教直接使用的音乐是赞呗（或称梵呗、梵文为“pāthake”），它以短偈形式赞颂佛与菩萨，其形式有独唱、齐唱或合唱，亦可有乐器伴奏。赞呗主要用于讲经仪式、六时行道（后带朝暮课诵）与道场忏法，有时也用于一般斋会。赞呗传入中国，由于梵音与汉语的结构不同，无论用梵腔以咏汉语，或用汉曲而歌梵声，都有困难，故佛教初入中国，所译佛经甚多，而印度赞呗音乐未能得到广泛地传播与应用。中国佛教赞呗相传始于曹魏陈思王曹植删治《瑞应本起经》，制《太子颂》和

《赕颂》（见《高僧传》卷十三经师论）。赞呗在中国六朝分为转读、梵呗与唱导3部分。唐以前流行的赞呗有《如来呗》、《处世呗》、《菩萨本行经》，近代讲经改唱《钟声偈》、《回向偈》等。

佛教另一使用音乐的场合为讲唱佛经的变文。变文又称唱文、讲唱文、缘起等，是一种说唱音乐。佛教认为其歌唱极为重要，《高僧传》曰："转读之为懿，贵在声文两得，若唯声而不文，则道心无以得生；若文而不声，则俗性无以得生。"变文的说唱音乐，部分吸收了印度佛教音乐风格，同时也多采用中国民间音乐音调，如宋代乌龙山少康法师讲唱的变文"皆附会郑卫之声变体而作，非哀非乐，不怨不怒，得处中曲韵"（《宋高僧传》卷二十五本传）。

佛教寺院在一些佛教仪式和佛教节日中，常常利用乐舞和百戏，来宏扬佛教。《洛阳伽蓝记》载：景乐寺"至于六斋，常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮、谐妙入神"；景明寺一千多佛像出街时"香烟似雾，梵乐法音，聒动天地、百戏腾骧、所在骈比"。

中国南方与北方的佛教音乐风格不同，北方雄劲爽利、朴素易懂；南方细腻艳逸、委婉曲折。北方系统以五台山寺庙音乐为代表，南方系统以峨嵋山寺庙音乐为代表。形成不同风格的原因，一方面是由于佛教传派各异，另一方面主要是由于各地民间音乐风格不同的影响。

佛教音乐常使用的乐器，管乐器有笙、管、笛等，打击乐器有鼓、磬、钟、锣、铙、钹、木鱼等，也常使用琵琶、三弦等。

佛教音乐的曲目，有些尚保留在当今寺院中。在敦煌杂曲中还保留一部分佛教鼎盛时期的作品。

【古典音乐】

（classical music） 原指古代留传下来堪称经典的音乐作品，后广指一切将深刻的思想内容与完美的艺术形式相结合的典范音乐作品。在这种意义上，这一概念不受时间和地域的限制，不同历史时代和不同国家、民族的高度艺术性的民间或专业的音乐，均可称为古典音乐。

在欧美音乐中，古典音乐的概念具有多种解释：

①专指德奥18世纪下半叶～19世纪20年代以J. 海顿、W. A. 莫扎特和L. van贝多芬为代表的音乐，即所谓"维也纳古典音乐"（亦称"维也纳古典主义音乐"或"维也纳古典乐派音乐"）。在这里，古典音乐的概念是狭义的，它具有地理和历史的范畴，特指具体的音乐风格和流派。



海顿（维也纳古典乐派代表人物之一）

②从维也纳古典音乐的历史时期往前推移到C. W. 格鲁克、G. F. 亨德尔和巴赫的音乐，甚至再往前追溯到欧洲文艺复兴以来的各国专业音乐。在这种意义上，这一概念扩大了地域和时间的范围，突破了特指的音乐风格和流派的限定。

③从维也纳古典音乐的历史时期往后延伸到19世纪末、20世纪初的欧美专业音乐，即将浪漫主义乐派和民族主义乐派作曲家的创作均包括在内。在这个意义上，古典音乐与19世纪末、20世纪初以后的现代音乐形成了两个对应的概念。两者的主要区别在于音乐语言和艺术手段的不同。前者遵循传统的调式、调性、和声功能体系等创作技法，后者则突破了这一传统创作方法。



贝多芬（维也纳古典乐派最后一位代表人物）

④将19世纪末、20世纪初以来的非纯粹娱乐性质的现代专业音乐包括在古典音乐这一概念所指的范围之内。在这种意义上，古典音乐与严肃音乐的概念合而为一，而与之相对应的概念是单纯娱乐性质的轻音乐、流行音乐或其他通俗音乐。

此外，在轻音乐范围里，有时也采用“古典”的概念来指某些经过时间检验，被人们奉为楷模的轻音乐作品，如古典轻歌剧、古典爵士乐等。

【严肃音乐】

（serious music）　与娱乐消遣性质的轻音乐、通俗音乐或流行音乐相对应，泛指一切题材、内容严肃，艺术形式严谨，具有一定的认识、教育和审美意义的音乐。

严肃音乐的范围很宽，包括不同时代、不同国家、不同民族的多种多样的音乐。大致有下列几类：①民间音乐创作中反映劳动人民的生活处境、艰苦劳动的民歌，包括各种劳动歌曲、史诗性歌曲、抒情叙事性歌曲在内，如中国民歌《小白菜》、俄国民歌《伏尔加船夫曲》等。②在历史发展中逐步形成，并由历代民间艺人或名人学士世代相传的传统音乐，如中国汉族的古琴曲《广陵散》、歌曲《阳关三叠》、琵琶曲《十面埋伏》、维吾尔族的木卡姆等。③历代与政治、宗教活动密切相关的音乐。如为宫廷或国务活动服务的典礼仪式音乐；为鼓舞士气服务的军乐；为宗教服务的教会音乐和庙堂音乐；反映民族独立，反对异国统治的爱国主义歌曲；表现被压迫阶级和人民争取自由解放的革命歌曲等。④欧洲文艺复兴运动以来，尤其是18世纪以来逐步形成的古典主义乐派、浪漫主义乐派、民族乐派等作曲家的主要作品。这些音乐作品是构成严肃音乐的基本部分。⑤当代专业作曲家以历史或现实为题材，揭示社会矛盾冲突或人们复杂内心世界的音乐作品。

严肃音乐常常采用重大题材。诸如颂扬民族的光辉历史，赞美祖国的壮丽河山，抒发爱国主义的激情，讴歌崇高的革命理想，描写被压迫民族和人民的悲惨生活，反映人民当家作主建设新生活的热忱，以及个人生活遭遇的深刻体验和关于人生意义的哲理思考等内容，在严肃音乐中占据十分重要的地位。

严肃音乐的体裁和形式包罗万象，它可以是一首简朴的民歌，也可以体现为专业作曲家的一部巨作。专业音乐创作的各种体裁和形式，如歌剧、舞剧、清唱剧、

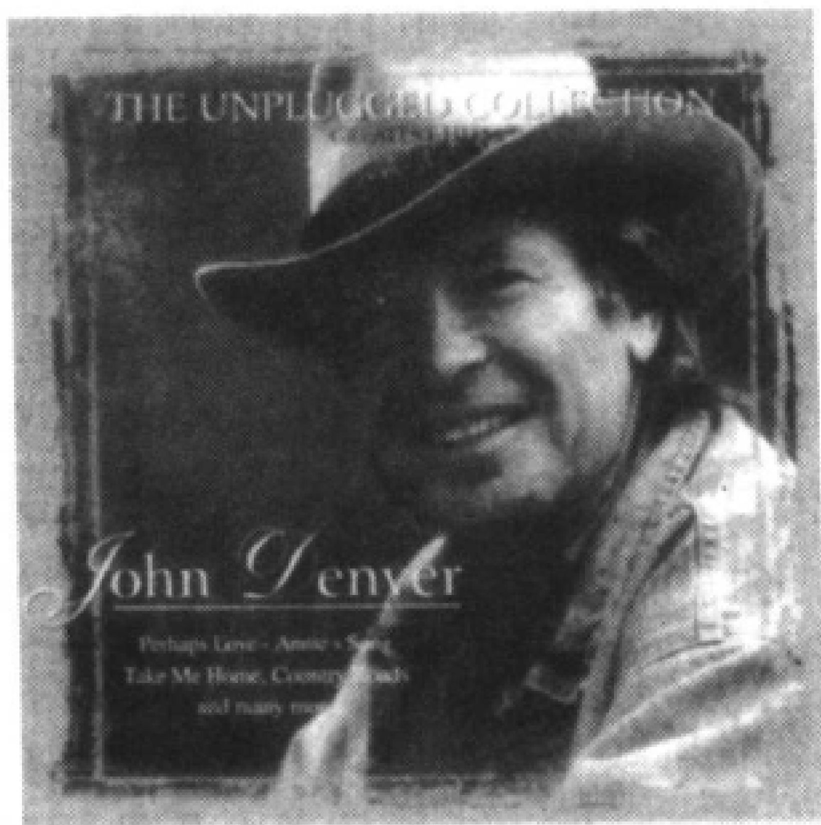
康塔塔、交响曲、交响诗、协奏曲、奏鸣曲、各种室内器乐重奏曲、群众歌曲、艺术歌曲等，均属严肃音乐的领域。

【通俗音乐】

(popular music)　泛指一种通俗易懂、轻松活泼、易于流传、拥有广大听众的音乐；它有别于严肃音乐、古典音乐和传统的民间音乐，亦称流行音乐。

通俗音乐的体裁、类别　通俗音乐的种类多，传播广，在不同的历史时期和不同的地区，有不同的发展和变化，所以人们对通俗音乐的概念以及对它的概括方法也有很大不同。在20世纪上半叶，常有人把通俗易懂、轻快流畅、比较接近古典音乐的器乐曲或音乐喜剧（例如J. 施特劳斯的轻歌剧《蝙蝠》、《吉卜赛男爵》和圆舞曲《蓝色多瑙河》、《维也纳森林的故事》等）称为轻音乐，把时尚流行的歌舞，特别是通俗的流行歌曲称为通俗音乐或流行音乐。由于互相移植、借鉴和融合，已很难把轻音乐与通俗音乐作严格的区分。有关通俗音乐或轻音乐的音乐文献、专著以及字典等资料，几乎都把轻音乐包括在广义的通俗音乐这一项目中（如《新格罗夫音乐与音乐家辞典》）。

通俗音乐一词，早见于19世纪的演出报导中。第二次世界大战以前，通俗音乐通常包括爵士音乐、拉丁美洲的伦巴和探戈等歌舞音乐、一般电影歌曲、音乐剧、世界流行的地方性音乐（如美国新民歌、意大利的那不勒斯歌曲、法国小曲、黑人灵歌、夏威夷音乐、中国的时代曲等）。第二次世界大战后，通俗音乐的名目更为纷繁，除上述类别外，又加进了摇滚乐（曾译摇摆乐）、新摇滚乐、乡村与西部音乐、黑人的灵魂乐与布鲁斯、迪斯科、怡情音乐等。其中还有各种各样的变种。如爵士音乐有“热爵士”、“凉爵士”、“博普乐”、“现代爵士”，摇滚乐则有民间摇滚、东海岸摇滚、西海岸摇滚、迷幻摇滚等。此外，还有许多支流，如迪斯科发展中有扭扭舞、巴沙诺瓦以及今日的霹雳舞。有人还把轻松活泼的军乐，以及根据古典和通俗的世界名曲改编和选奏的音乐（如把世界名曲主题串联一起，用摇滚乐或迪斯科节奏来演奏的“连环扣”，以J. 海顿《F大调弦乐四重奏》的第2乐章改编成单独演奏的《海顿小夜曲》，从П. И. 柴科夫斯基的舞剧《天鹅湖》中选出来的舞曲），也都概括在通俗音乐之内。至于中国或其他国家的革命群众歌曲，从体裁、形式以及许多特征来看，事实上与通俗音乐并无不同，但为了突出这种歌曲在该国某一历史时期所起过的积极作用，通常把革命群众歌曲作为专项列出，不包括在通俗音乐之内。



约翰·丹佛（乡村歌手）(John Denver)

通俗音乐的题材内容　通俗音乐大多取材于日常现实生活。声乐作品以爱情歌曲居多，也有描写人生伦理、生活理想、思念故乡以及对黑暗社会的讽刺和批判等内容。器乐作品以舞曲和改编曲居多，比较强调明朗乐观的描写。在资本主义国

家，通俗音乐虽有不少格调低下、消极落后，甚至色情淫秽的内容，但在社会矛盾日益加剧的情况下，也出现许多反对侵略战争、反对种族歧视和揭露社会黑暗面的歌曲。由于通俗音乐面向一般市民群众，比较强调娱乐性，所以即使是较严肃或具有悲剧性内容的作品，也往往使用较轻松的笔触来陈述，表现手法和艺术风格都很自由，富于变化。

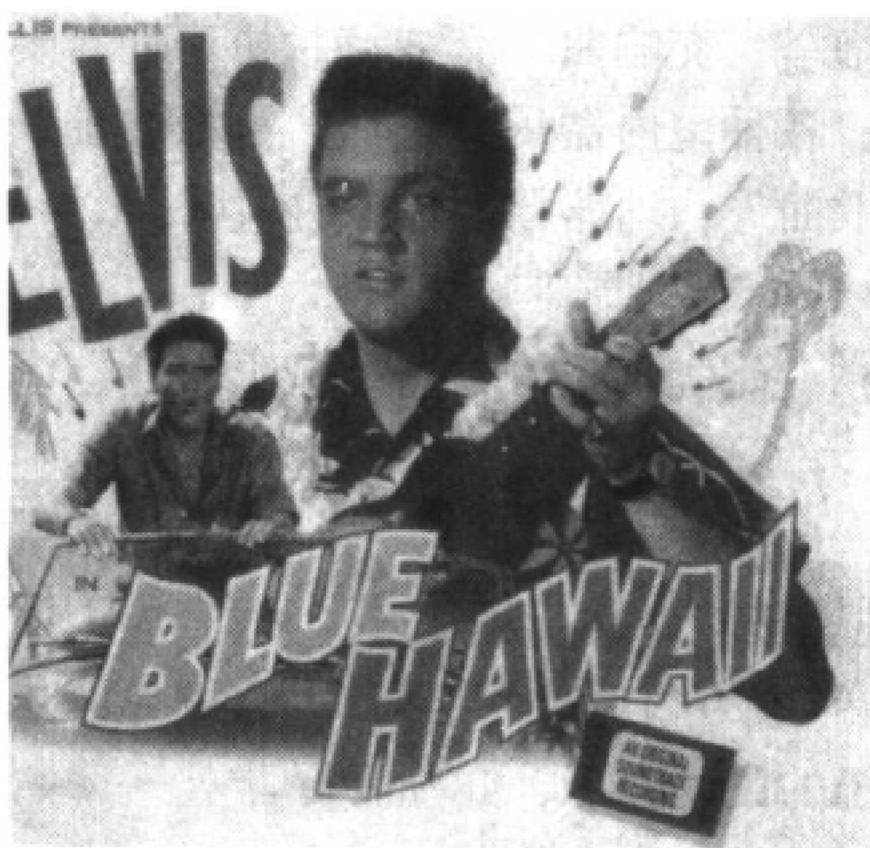
通俗音乐的音乐特征 通俗音乐的结构形式通常比较短小简练，器乐曲常作机械的反复和简单的变奏，常与舞蹈结合在一起；许多通俗音乐强调即兴性，而这种即兴性意味着一种高超的技艺和音乐感觉的敏锐性，这一点和民间音乐相似。

在旋律上，通俗音乐力求易记易唱，音域较为狭窄，声乐曲以分节性歌曲居多。不少通俗歌曲与民间音乐有紧密联系，经常采用富有地方色彩的音阶和调式，因而更具有通俗性。

在节奏上，通俗音乐强调强烈、清晰、单纯而富有变化。乐曲的整体或整个段落常采用长时间的固定节拍（如圆舞曲、波尔卡等）或固定节奏（如迪斯科等）。

在和声上，通俗音乐远较古典音乐简单纯朴，但在近年发展中，也出现了不少复杂化的处理，例如现代爵士音乐中使用了十二音技法。

在音色配置上，通俗音乐的乐队，通常人数不多，但力求发挥各个乐器的独特效果。随着科学、特别是电子工业的发展，现代通俗音乐越来越多地强调借助和运用电子手段，不但使用电子乐器，而且使用电子合成器、电子音乐以及其他的特殊音响和复合音响等。在录音制作和实况演出时，话筒的操纵技术已成为重要的表现手段。



被称为“猫王”的埃尔维斯·普莱斯利

通俗音乐的演出形式强调群众性，经常与舞蹈相结合，特别是在大型的演出中，广泛使用舞蹈、舞台美术、灯光、服装、新的音响媒介等，并与其他艺术综合在一起。演员经常与听众交流，同歌共舞，打成一片。在资本主义国家，利用通俗音乐这种形式传播低劣庸俗、淫糜狂乱的思想意识的现象，也屡见不鲜。

通俗音乐的歌唱法，千差万别，并不统一。一般说来，较强调演唱者本人的自然嗓音，要求吐字清晰，以情动人。但也有结合应用民间唱法或美声唱法的。前者如日本的浪曲新唱，后者如法国小曲中的美声派。

通俗音乐和古典传统音乐不同：古典音乐大多是前人所作，经过长期的历史检验被保留下来，从音乐的内容和形式都是较为完美的精华，因而有相对的稳定性；通俗音乐则大多是此时此地创造出来的音乐，多数是未得到公认的传世之作，因而其中鱼龙混杂，精华与糟粕俱存，有待于历史与人民的检验。

爵士音乐（jazz） 19世纪末20世纪初在美国新奥尔良发展起来的一种流行音乐。

爵士乐的形成与发展，经历了比较复

杂的过程。爵士乐来自非洲音乐。17～18世纪，非洲黑人被贩运到北美，过着非人的奴隶生活，音乐成为他们抒发内心痛苦、寻求精神慰藉的主要工具。黑人奴隶保持了非洲音乐的传统：音乐与舞蹈相结合，在持续的节拍背景下，交错进行着几种不同的节奏样式。同时又逐渐受到欧洲音乐的影响，从白人种植园主那里吸收了欧洲传统音乐的和声与音调。于是，产生出许多美国黑人的音乐形式，如布鲁斯、拉格泰姆、灵歌、福音歌等。其中，以布鲁斯和拉格泰姆对爵士乐的形成影响最为明显，它们的一些艺术特征迄今仍保留在爵士音乐中。
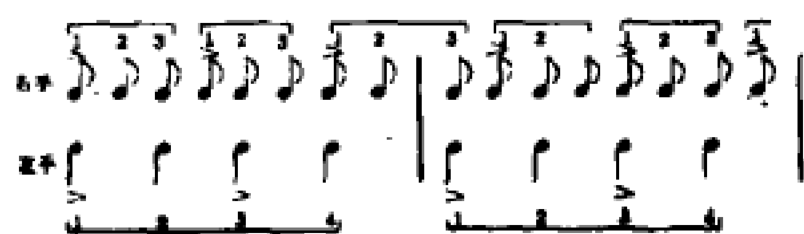
布鲁斯是一种黑人民歌，以吉他或其他乐器伴奏。它源自黑奴的劳动歌曲，内容多表现黑人的不幸生活和哀怨、渴望幸福的情绪。布鲁斯的歌词和音乐都有比较规整的形式。典型的布鲁斯为两行押韵的诗句，第1行重复1次，构成A A B的形式；音乐结构与此相适应，共12小节，每4小节为1句；和声简单，只有3个基本和弦，其进行如下：

小节：1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

和弦：Ⅰ——Ⅳ－Ⅰ—Ⅴ—Ⅰ

布鲁斯的最显著的特点，是使用所谓“布鲁斯音阶”，即在自然大调音阶中加上降三度和降七度音。最著名的布鲁斯歌手是B. 史密斯，她的富有特色的演唱（包括各种滑音和颤音的运用），对早期爵士音乐风格的形成有很大影响。她演唱的《圣路易斯布鲁斯》是广为流传的经典性的布鲁斯之一。

拉格泰姆（曾译散拍乐）是一种钢琴音乐，可能是从饼步舞（美国南方种植园中农奴们的一种舞蹈）、班卓琴曲与欧洲的舞曲、进行曲等综合、演变而来。它的特点是连续的切分音，并且常以四拍子作为背景，与三拍子形成交错节拍：



拉格泰姆的重要代表人物是作曲家S. 乔普林，他最著名的作品是《枫叶拉格泰姆》。

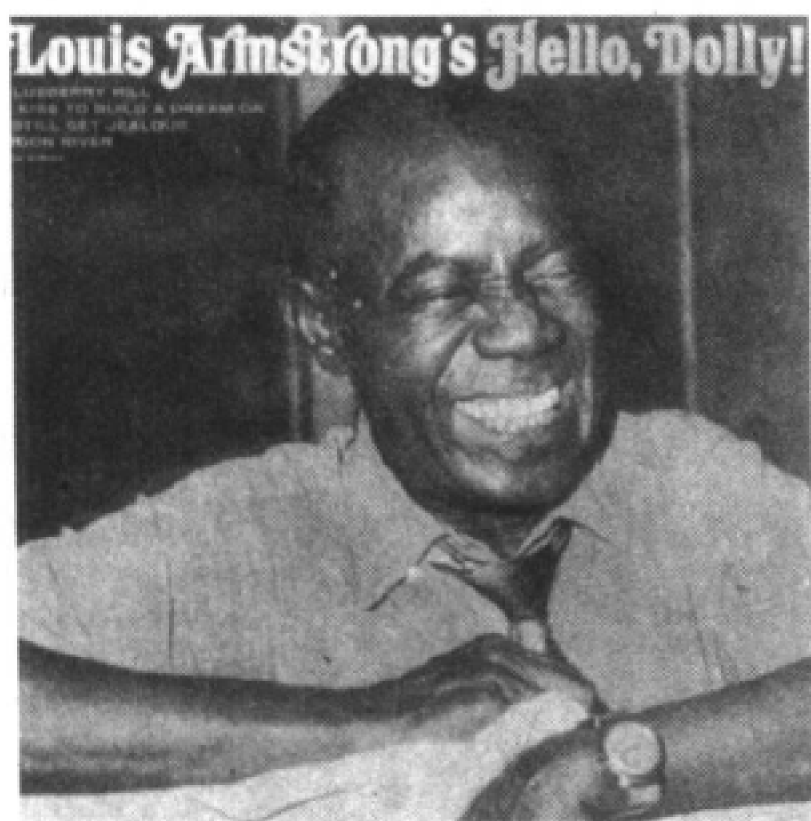
20世纪初，当布鲁斯和拉格泰姆等乐曲在新奥尔良由黑人小型铜管乐队演奏为舞蹈伴奏时，便产生了最初的爵士乐。人们称它为“新奥尔良爵士”。在新奥尔良，小型铜管乐队十分普遍，大都用于游行、节日庆祝或送葬等活动，主要乐器有小号、单簧管、长号和鼓、钹等。新奥尔良爵士乐队通常使用5～8种乐器，除上述乐器外，有时还加上钢琴、吉他（或班卓）、拨弦低音提琴（或大号）等。

起初的爵士乐师都不识谱，他们凭着良好的音乐素质、听觉和记忆来熟悉基本曲调及其和声结构，以此为主题作即兴变奏。这种节奏一个接一个，变化无穷，可以充分施展爵士音乐家的聪明才智和创造力。实际上爵士乐更多的是一种表演者的艺术。即便后来爵士乐发展到必须按谱演奏时，也仍然保留了演奏者（特别是独奏时）即兴发挥的充分可能。乐谱只是记录乐曲的基本轮廓。

1917年前后，一些白人乐队在舞厅、酒吧间模仿黑人乐队演奏爵士乐，引起轰动。从此，爵士乐走出了与外界隔绝的黑人生活圈，进入城市娱乐场所，并逐渐走上了商业化的道路。

20世纪20年代，为了摆脱生活困境和南方的种族歧视，新奥尔良的爵士乐师们纷纷北上来到芝加哥及密西西比河沿岸的城市。这时的爵士乐在风格上已有了某些变化。此后，爵士的风格不断发展，几乎每隔10年，就出现一种新的

爵士音乐形式，并产生出相应的代表性音乐家。



路易斯·阿姆斯特朗（“爵士乐之父”）

芝加哥爵士乐基本上保持了新奥尔良爵士乐那种单纯的$\frac{2}{4}$节拍，明亮的音色和率直的表情等特点，独奏变得更为重要。在乐队背景衬托下，演奏者轮流作即兴独奏，改变了原来以集体即兴演奏为主的方式，因而使音乐有了更加自由和丰富的变化。同时，萨克斯管成为主要的爵士乐器，并一直沿用至今。20年代的爵士乐常被称作“热爵士”，其代表人物如B. 莫滕、L. 阿姆斯特朗和B. 贝德贝克等。阿姆斯特朗是爵士乐历史上第一位真正的大演奏家，被誉为“美国爵士乐的化身”。

30年代，爵士乐的活动中心从芝加哥转到了纽约。这时的爵士乐队通常由12～18人组成，并发展了一种被称作“摇摆乐”的风格。摇摆乐放慢了热爵士的速度，经常采用$\frac{4}{4}$节拍，旋律多颤音等装饰，和声细腻，音色对比更加鲜明。对摇摆乐风格的形成作出贡献的主要有B. 古德曼、埃林顿公爵、C. 巴锡、G. 米勒等。

40年代，新奥尔良爵士再度兴起。同时，出现了一种新的爵士形式：比博普。比博普因人们模仿乐曲开头动机的声音而得名，它的特点是旋律多大跳，节奏多变，乐句长短相间，而且回到了小乐队的形式，并开始采用电吉他等乐器。它的代表人物是C. 帕克、M. 戴维斯和T. 蒙克等。

50年代，戴维斯等一些年轻的爵士音乐家，抛弃了比博普那种过分激烈的音响，而追求一种克制的、柔和的音乐风格。这种风格的爵士被称作“凉爵士”。这时，受过专业音乐教育的爵士音乐家越来越多，他们经常采用严肃音乐的作曲技巧来从事爵士乐曲的创作。爵士乐变得精致、复杂起来，如D. 布鲁贝克组织的“现代爵士四重奏团”演奏的作品。布鲁贝克是法国作曲家D. 米约的学生，也是最著名的凉爵士音乐家。

60年代，在凉爵士和传统爵士继续发展的同时，又出现了所谓“自由爵士”。它实际上是爵士音乐家受现代专业音乐创作的影响，把无调性、自由节奏等手法引入爵士乐的结果。

70年代以后，爵士乐趋向于各种风格的结合，不仅综合了爵士乐自身发展过程中的各种风格，而且广泛吸取了其他流行音乐以及南美、中东等地的各种音乐成分。从50年代后半期开始，另一种新型的流行音乐“摇滚乐”兴起，使爵士乐退居次要地位。摇滚乐是从“节奏布鲁斯”发展而来的；而节奏布鲁斯是在传统布鲁斯的基础上吸取了爵士乐的舞蹈节奏等因素形成的。摇滚乐强调持续不断的两拍子的节奏型。虽然如此，但爵士乐并没有停止发展。它仍然拥有自己的听众。有时，爵士乐与摇滚乐互相影响、渗透，使人难以区分。

长期以来，对爵士乐存在着不同的评价，甚至曾经引起激烈的争论，但是它的巨大影响，却是不可否认的。爵士乐产生

以后，很快风行美国，并且流传到世界许多国家。美国乐队领导人 P. 怀特曼于 20~40 年代带领他的乐队到世界各地进行巡回演出，对爵士乐的传播起了很大作用。爵士乐不仅影响了其他流行音乐形式（包括音乐剧），也影响了严肃音乐的创作。20 世纪许多欧洲作曲家如 C. 德彪西、M. 拉韦尔、I. F. 斯特拉文斯基、P. 欣德米特、米约等，都曾采用爵士乐作为创作素材。美国作曲家 G. 格什温、A. 科普兰等，更以创作出爵士乐语言与欧洲传统作曲手法相结合的、富有美国特色的音乐作品而著称于世。

【军乐】

（military music）　军队在比武、行军、阅兵和战斗时演奏的音乐。中国汉代从北方民族传入中原的鼓吹曲，是由鼓、钲、箫、笳等乐器合奏的军乐。据《宋史·乐志》载："鼓吹者，军乐也。昔黄帝涿鹿有功，命岐伯作鼓吹以建威武、扬德风。"世界各国古今都有这种宣扬军威、鼓舞士气、传递信号的音乐。中世纪十字军的军乐用肖姆管、风袋管、小号和鼓演奏。17、18 世纪土耳其近卫兵铃杖的军乐用铜鼓、大鼓、钹、三角铁、各种簧管和笛子演奏。土耳其军乐富于特征的打击乐器，18 世纪中叶，首先为奥地利军乐所采用，以后逐渐传到欧洲其他国家。近代世界各国的军乐队，通常由铜管乐器，木管乐器和打击乐器组成，有时也加用低音提琴，各国军乐队的编制不尽相同。

军乐队在习惯上是铜管乐队的别称。但严格地说，两者是有区别的。铜管乐队由短号、长号、各种萨克斯号和打击乐器组成，有时另加各种萨克斯管，所有的管乐器除低音长号外，都是♭B 和♭E 调的移调乐器，一律写在 G 谱表上，其中除♭E 调短号照谱吹高小三度外，实际音高都低于谱面上所记的音。军乐队则由铜管乐器、木管乐器和打击乐器组成，乐谱和铜管乐队所用者不同，而和管弦乐队的记谱法相一致。

二、指挥家

【阿巴多，C.】

（Claudio Abbado，1933～　）　意大利指挥家。1933年6月26日生于米兰。曾在米兰威尔迪音乐学院学习钢琴及作曲，又在维也纳音乐学院学习钢琴、作曲及指挥。1958年在美国参加库谢维茨基指挥比赛获奖。1963年又获米特罗普洛斯国际指挥比赛头奖，因而闻名于世。1965年被邀请参加萨尔茨堡音乐节，担任维也纳爱乐乐团指挥。他常以客席指挥身份出现于欧洲各地。1968～1971年被聘为米兰拉斯卡拉歌剧院、维也纳爱乐乐团的常任指挥，1977年曾一度辞去拉斯卡拉歌剧院之职，以抗议意大利政府不重视歌剧，旋又复职，任该院艺术指导。阿巴多的指挥富有戏剧性效果，尤擅长于意大利歌剧，特别是G. 威尔迪和G. 罗西尼的作品，是当代很有影响的指挥家之一。



阿巴多像

【阿本德罗特，H.】

（Hermann Abendroth，1883～1956）德国指挥家。1883年1月19日生于美因河畔法兰克福。1956年5月29日卒于耶拿。曾从L. 图伊莱学习理论。1903～1904年任慕尼黑管弦乐团指挥。1905～1911年任吕贝克市歌剧院指挥，1911年在埃森任指挥。后去科隆，同时在伦敦及其他欧洲城市担任客席指挥，确立了国际声誉。1915年起任科隆音乐学院院长。1922年在下莱茵河的音乐节上指挥，极为成功。1934～1942年继B. 瓦尔特之后任莱比锡布业会堂管弦乐团首席指挥。1947年任魏玛音乐学校校长。1949年任莱比锡广播电台音乐指导。阿本德罗特以擅长指挥德国古典音乐而著称，他的指挥特点是忠实于总谱，严谨而热情。

【昂塞尔梅，E.】

（Ernest Ansermet，1883～1969）　瑞士指挥家。1883年11月11日生于沃韦，1969年2月20日卒于日内瓦。曾就学于洛桑大学，毕业后在母校教数学，同时向M. 布鲁赫学作曲。1914年在蒙特勒首次

登台，从此开始了专业指挥家的生涯。1915年指挥日内瓦管弦乐团，同年担任C. П. 佳吉列夫主持的俄罗斯芭蕾舞团的指挥共15年，随同该团到世界各主要城市演出，并指挥了I. 斯特拉文斯基、M. de 法利亚、A. 奥涅格等现代作曲家作品的首演。1918年组织瑞士罗曼德管弦乐团，领导该团近50年。1924年后的3年间，还担任了阿根廷的布宜诺斯艾利斯交响乐团指挥。晚年去欧洲各国担任客席指挥。他的指挥风格比较冷静，安排严密，有敏锐的节奏感。擅长于指挥现代作品。

【奥曼迪，E.】

（Ormandy Eugene，1899～1985） 美籍匈牙利指挥家。1899年11月18日生于布达佩斯，1985年3月12日卒于费城。5岁入布达佩斯皇家音乐院，从J. 胡包伊学习小提琴，7岁首次公演，此后曾到欧洲各地巡回演奏，被誉为"神童演奏家"。1919年任匈牙利国立音乐学院教授。1921年去美国在纽约国会大厦电影院为无声电影伴乐的管弦乐团里任首席小提琴，后任指挥。1927年入美国籍。1931～1935年任明尼阿波利斯管弦乐团指挥，1936年为费城管弦乐团L. 斯托科夫斯基的助理指挥，1938年正式担任该团指挥和音乐指导。他率领该团出访过许多国家和地区，赢得了世界声誉。奥曼迪在费城管弦乐团工作44年，一直保持惊人的才能和精力。1973年曾率费城管弦乐团访问中国。1979年退休后仍以客席指挥身份活跃在许多国家的乐坛上。

【比彻姆，T.】

（Thomas Beecham，1879～1961） 英国指挥家。1879年4月29日生于兰开



比彻姆像

夏的圣海伦斯，1961年3月8日卒于伦敦。在孩童时代就指挥过乐队，表现出非凡的指挥才能。曾就读于牛津沃达姆学院，随C. 伍德学作曲。他的正式指挥生涯是从1905年在伦敦指挥皇后大厅管弦乐团开始的。1906年他组织了"新交响乐团"，两年后又创立了"比彻姆交响乐团"。1910年他主持了科文特加登歌剧节的演出，并指挥演出了R. 施特劳斯、F. 迪利厄斯的一些歌剧。同时，他也是俄罗斯歌剧的热心推崇者，举办过"俄罗斯音乐季"，并首次在英国指挥演出了M. П. 穆索尔斯基的《鲍里斯·戈都诺夫》。1932年他创立并领导了伦敦爱乐乐团，1947年创立了皇家爱乐乐团，并率领该团到北美演出。此后他担任过纽约爱乐乐团、西雅图交响乐团、纽约大都会歌剧院、休斯敦交响乐团的指挥。为表彰他的出色的音乐活动，英国女王曾授予他爵士封号。

比彻姆的指挥具有强烈的感染力与即兴式的激情，既有气势又具有令人陶醉的美感。他被认为是W. A. 莫扎特和迪利厄斯作品的最佳解释者之一，并长于J. 海顿、G. F. 亨德尔、G. 比才、H. 柏辽兹、J. 西贝柳斯等人作品的指挥。

【彪罗，H. von】

（Hans von Bülow，1830～1894） 德国指挥家、钢琴家和作曲家。1830年1月8日生于德累斯顿，1894年2月12日卒于埃及开罗。原学法律，1863年获得耶拿大学荣誉哲学博士学位。当他接触到F. 李斯特和R. 瓦格纳所倡导的“新音乐”时，便决意改学音乐。从1853年开始，彪罗便以钢琴家身份在中欧和美国各地巡回演出，并先后在柏林担任过斯特恩和马克斯音乐学院的钢琴教师、慕尼黑宫廷歌剧院首席指挥、慕尼黑音乐学院院长，以及汉诺威、迈宁根、汉堡和柏林等地的指挥。彪罗的指挥才能在迈宁根时表现得最为突出，在他的指挥下，这个小公国乐队成为当时欧洲最好的乐队之一。



彪罗像

彪罗的主要作品有管弦乐叙事曲、钢琴小品和钢琴改编曲等。他编注的L. van贝多芬钢琴奏鸣曲和J. B. 克拉默的练习曲，都是有名的范本。

【伯恩斯坦，L.】

（Leonard Bernstein，1918～ ） 美国指挥家、作曲家及钢琴家。1918年8月25日生于美国马萨诸塞州的劳伦斯。1935年入哈佛大学，从W. 辟斯顿、E. B. 希尔学习作曲，1939年毕业。后又入费城柯蒂斯音乐学院，从F. 赖纳学指挥，并随S. 库谢维茨基深造。1941年任波士顿交响乐团助理指挥。1943年受A. 罗津斯基之聘，任纽约爱乐乐团助理指挥，翌年11月，因该团指挥B. 瓦尔特患病，临时由伯恩斯坦代替，指挥演出了R. 舒曼、M. 罗饶与R. 瓦格纳的作品，获得成功，从而确立了他在美国一流乐队的指挥地位。1945～1948年，他接替L. 斯托科夫斯基任纽约市管弦乐团指挥，上演了大量古典及现代作品。他除了指挥过匹兹堡、波士顿等美国交响乐团外，还指挥过伦敦、维也纳、巴黎、米兰等欧洲最著名的交响乐团。1951年，伯恩斯坦任布兰德斯大学教授，并在电视台主办“公共汽车”的音乐讲座节目，对儿童和音乐爱好者进行音乐普及教育。他自弹钢琴，分析曲式结构与风格等，最后指挥乐队演出。他擅于使用儿童语汇，深入浅出，生动有趣，吸引了上千万的观众。他将历次讲稿，编写成《音乐的乐趣》一书，极受欢迎。

伯恩斯坦的指挥风格细腻、热情，富于时代气息，对作品有深刻的见解，并使音乐内容与演奏融为一体，尤其对现代作



伯恩斯坦像

品更有独特的处理。

伯恩斯坦是一位多产的作曲家。他的第1交响曲《耶利米》曾获1944年纽约评论界首奖，其他作品如音乐剧《西城故事》、舞剧《自由梦》等在西方影响甚大。他还创作了6首反法西斯歌曲。他在创作上既能标新立异，又善于将古典风格与现代风格结合成美妙的统一体，所以他也是欧美公认的优秀作曲家。奥地利曾于1977年举行"伯恩斯坦音乐节"，以表彰他为音乐艺术所作的贡献。

【伯姆，K.】

（Karl Böhm，1894～1981）　奥地利指挥家。1894年8月28日生于格拉茨，1981年8月14日卒于萨尔茨堡。1913～1914年曾在维也纳随E. 曼迪采夫·斯基和G. 阿德勒学习作曲。1919年入格拉茨大学学习法律，同时学习音乐。1917年在格拉茨首次登台指挥。1921年由B. 瓦尔特推荐到慕尼黑国家歌剧院任指挥等职。此后的60多年里，他担任过汉堡、德累斯顿、达姆施塔特、芝加哥、纽约等地歌剧院的指挥，在欧洲歌剧界有广泛的影响。1943年及1954年，两次受聘为维也纳国家歌剧院总指挥。1964年，奥地利政府授予他"奥地利音乐总指导"的称号。1970年任维也纳爱乐乐团常任名誉指挥，该团先后为他举行了60岁、75岁、80岁生日的纪念音乐会。他一生从事频繁而又忙碌的音乐活动，在欧、美、亚各国演出歌剧及交响音乐会，录制了W. A. 莫扎特交响曲全集、舒伯特交响曲等唱片，数量惊人。

伯姆的指挥风格朴实、严谨；他着重于音乐的造型与内在美，尤其对莫扎特、L. van 贝多芬、J. 勃拉姆斯、R. 施特劳斯

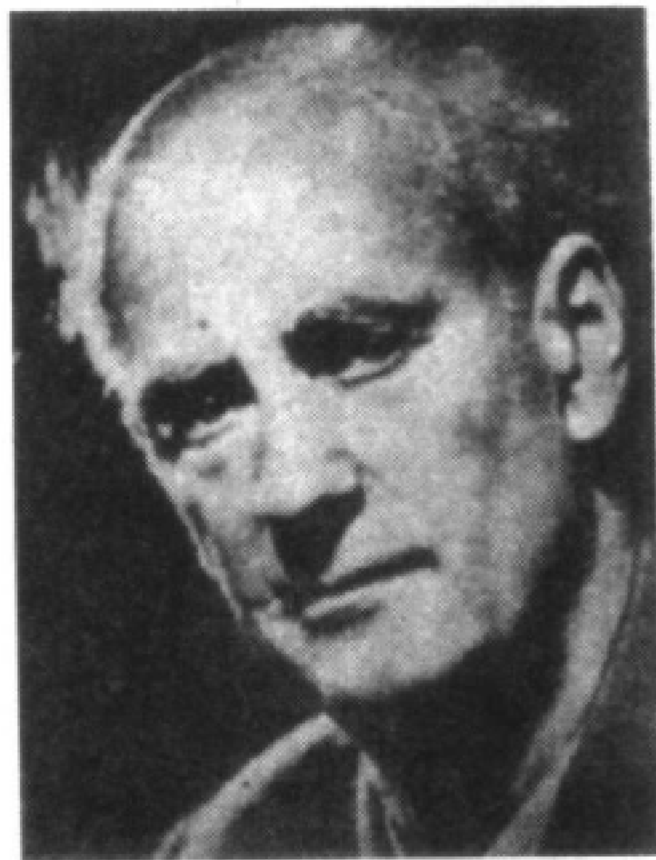


伯姆像

和R. 瓦格纳等人作品的指挥更有独到之处。他继承了19世纪维也纳及欧洲音乐的传统，着重于作品思想的表现，是享有声誉的指挥大师。他的文字著作有《与理查·施特劳斯的会见》、回忆录《我的一生》等。

【富特文格勒，W.】

（Wilhelm Furtwängler，1886～1954）德国指挥家、作曲家。1886年1月25日生于柏林，1954年11月30日卒于巴登－巴登。出身于考古学家的家庭。自幼学



富特文格勒像

习钢琴。7 岁开始作曲，从师 J. 赖因贝格尔和 M. V. 席林斯。17 岁时已作有交响乐、合唱、室内乐等作品。后转向指挥。1905 年开始，历任苏黎世、斯特拉斯堡、吕贝克等地的指挥。1915 ~ 1920 年任曼海姆歌剧院指挥。1920 年应 R. 施特劳斯的招聘，入柏林国家歌剧院任指挥。1922 年又兼任莱比锡布业会堂及柏林爱乐交响乐团的指挥。此后不断在德国各城市、维也纳、巴黎、伦敦、纽约及北欧等各国演出，影响遍及欧美。1931 年后，任拜罗伊特音乐节的指挥。1937 年成为柏林国家歌剧院音乐总指导、柏林爱乐乐团指挥和德国纳粹政府的音乐顾问。第二次世界大战后他曾被视为战犯，1947 年宣判无罪后才重新公开演出。他的曲目广泛，演奏气势雄浑，擅长指挥德奥古典乐派 J. 海顿、W. A. 莫扎特、L. van 贝多芬等作曲家的作品。

【卡拉扬，H. von】

（Herbert von Karajan，1908 ~　）
奥地利指挥家。1908 年 4 月 5 日生于萨尔茨堡。幼时学习钢琴，5 岁登台演奏。曾就读于萨尔茨堡的莫扎特音乐馆，少年时便对指挥艺术产生了浓厚兴趣，并在维也纳音乐学院从 F. 沙尔克学习指挥。1929



卡拉扬像



世界著名指挥家 H. von 卡拉扬及柏林交响乐团在北京演出（1978 年）。

年卡拉扬在乌尔姆歌剧院指挥演出 W. A. 莫扎特的歌剧《费加罗的婚姻》获得成功。1930 年从 A. 托斯卡尼尼学习，指挥艺术日趋成熟。1934 年起，先后任亚琛歌剧院、柏林国家歌剧院、柏林交响乐团、柏林爱乐乐队、维也纳国家歌剧院的指挥、音乐指导等职。1967 ~ 1969 年他先后创办了复活节音乐会和卡拉扬国际指挥家比赛会。

卡拉扬的指挥艺术继承和发展了托斯卡尼尼的传统。他有着强烈的色彩感与超人的听觉。在忠实于原作的基础上，对作品精雕细刻、布局巧妙，并加以适度夸张。其指挥风格以严谨、完美、富于魅力而著称。他在交响曲与歌剧的音乐领域里，都获得了辉煌的成就，尤其擅长对莫扎特、R. 瓦格纳、A. 布鲁克纳及 R. 施特劳斯作品的解释。他所录制的唱片有 650 多种，其中仅贝多芬交响曲的全套唱片，就发行了 700 多万张。

卡拉扬曾于 1979 年率柏林爱乐乐团来中国访问演出。

【克莱伯，E.】

（Erich Kleiber，1890 ~ 1956）　奥地利指挥家。1890 年 8 月 5 日生于维也纳，

1956年1月27日卒于苏黎世。1908年入布拉格大学学哲学与艺术史，同时在音乐学院学习。1911年曾任布拉格德国国家剧院的合唱指挥。1912~1923年，历任达姆塔特、巴门-埃尔伯费尔德、赛尔多夫和曼海姆等地的交响乐团指挥。1923年任柏林国家歌剧院的音乐总指导。在那里工作了11年，成功地指挥了L. 亚纳切克的《耶奴发》、A. 贝格的《沃采克》等歌剧的首演。1934年为反对纳粹而辞职离去。此后的20多年，先后在阿根廷、巴西、智利、秘鲁、墨西哥、古巴等地任指挥，1945~1946年任美国国家广播公司交响乐团的指挥，并到英国、意大利等地演出，1951年才返回柏林。克莱伯有优异的节奏感，组织力强，是抒情风格的代表性指挥家。

【克勒姆佩雷尔，O.】

（Otto Klemperer，1885~1973） 德国指挥家、作曲家。1885年5月14日生于布雷斯劳，1973年7月6日卒于苏黎世。1901年，入法兰克福音乐高等学院学习。后去柏林，师从J. 夸斯特和H. E. 普菲茨纳。1907年任布拉格德国国家剧院指挥。此后，从1910~1933年在汉堡、斯特拉斯堡等歌剧院及柏林国家歌剧院任歌剧指挥。1933年纳粹执政后，他逃亡美国，任洛杉矶交响乐团指挥，并在欧洲、南北美洲、苏联及以色列任客席指挥。1939年因割除脑瘤，一度离开了音乐舞台，直到1947年，才恢复了工作，先后于布达佩斯歌剧院、伦敦新爱乐乐团及合唱团任指挥。



克勒姆佩雷尔像

克勒姆佩雷尔因阐释L. van 贝多芬、G. 马勒、A. 布鲁克纳、J. 勃拉姆斯和W. A. 莫扎特的作品而著称。曾作有6部交响曲、9部弦乐四重奏、17首乐队伴奏的歌曲、100多首艺术歌曲，并著有《追忆在马勒身边》一书。

【克吕唐斯，A.】

（André Cluytens，1905~1967） 法籍比利时指挥家。1905年3月26日生于安特卫普，1967年6月3日卒于巴黎。早年在安特卫普音乐学院学习钢琴，毕业时获钢琴演奏首奖。其父在安特卫普皇家剧院任指挥，聘他为该院合唱队教练。1927~1932年任该剧院歌剧指挥。此后他在里昂歌剧院、巴黎音乐学院管弦乐团、巴黎歌剧院担任指挥和音乐指导，是法国管弦乐团的首席指挥。经常在国外与著名乐队合作演出，声望甚高。他擅长指挥法国作品，以色彩变化细致著称。

【库贝利克，R.】

（Rafael Kubelík，1914~ ） 捷克指挥家、作曲家。1914年6月29日生于比霍里。著名小提琴家J. 库贝利克之子。就学于布拉格音乐学院，毕业后曾作为父亲的钢琴伴奏到世界各地演出。1934年初

次登台指挥捷克爱乐交响乐团，1936年为该团常任指挥。1939～1941年任布尔诺歌剧院的音乐指导。1942年重归捷克爱乐乐团。第二次世界大战后，在英国等地担任客席指挥。1950年后，他历任美国芝加哥交响乐团、伦敦科文特加登歌剧院、慕尼黑巴伐利亚广播交响乐团、美国大都会歌剧院的指挥和音乐指导等职。1973年入瑞士籍。他的指挥风格温和而富于内在的热情。

【库谢维茨基，S.】

（Sergey Koussevitzky，Сергей Кусевицкий，1874～1951） 美籍俄国指挥家、低音提琴独奏家、音乐活动家。1874年7月26日生于俄国特维尔，1951年6月4日卒于美国波士顿。1894年以低音提琴专业毕业于莫斯科爱乐协会音乐学院。1896年作为



库谢维茨基像

低音提琴独奏家在俄国、德国和伦敦等地巡回演出。从1905年起他住在柏林，从C. 穆克和F. 魏恩加特纳学习指挥，并得到A. 尼基什的帮助。1908年他指挥柏林爱乐乐团，并到维也纳及伦敦巡回演出。1909年他创建了俄罗斯音乐出版社，专门出版俄国作曲家的作品。同年他回到莫斯科，建立了他自己的交响乐团，并进行广泛的演出活动。特别是1910～1914年，他率领交响乐团乘轮船沿伏尔加河的各城市、农村巡回演出。1917年十月革命后，苏维埃政权将彼得格勒皇家乐团改组为国家交响乐团，任命库谢维茨基为首席指挥。1920年他移居国外，从1921～1928年在巴黎主办库谢维茨基音乐会，大量介绍俄国和法国作曲家的作品，首次演出了A. 奥涅格的《太平洋231》、I. F. 斯特拉文斯基的《钢琴协奏曲》、C. C. 普罗科菲耶夫的《第二交响曲》以及俄国歌剧多部。从1924～1949年，他领导美国波士顿交响乐团，在25年间使这个乐团达到很高的水平。这不仅表现在演奏和曲目的多样化上，而且是许多新作品的支持者和首演者。1935年他举办了坦格尔伍德夏季音乐会后，1940年又组建伯克希尔音乐中心，开办暑期音乐指导学校。1941年入美国籍，1942年他创办了“库谢维茨基音乐基金”，资助演出作曲家的新作。1949年退休。

库谢维茨基的指挥技术准确清楚，既沉着又有激情。他在艺术上总是不断地探索求精，从而赢得了世界声誉。他的作品有《低音提琴协奏曲》等。

【罗津斯基，A.】

（Artur Rodzinski，1892～1958） 美籍波兰指挥家。1892年1月1日生于斯帕拉托达尔玛提亚（现属南斯拉夫），1958年11月27日卒于波士顿。曾获维也纳大学法学博士和维也纳音乐学院博士学位。1921年在利沃夫作为合唱指挥登台演出。1921～1924年任华沙爱乐乐团指挥。1925年到美国，1933年入美国籍。1926～1929年应L. 斯托科夫斯基之邀任费城管弦乐团助理指挥，并在费城柯蒂斯音乐学院任

乐队及歌剧系主任。1929～1933年任洛杉矶爱乐乐团指挥。1933～1943年任克利夫兰管弦乐团指挥。这期间，他以音乐会形式向美国公众介绍歌剧获得极大成功，其中包括Д.Д. 肖斯塔科维奇的4幕歌剧《姆岑斯克县的麦克白夫人》。1937年，他协助A. 托斯卡尼尼组建美国全国广播公司交响乐团并任指挥。1943～1947年任纽约爱乐交响乐团音乐指导，后因与董事会发生冲突而离开，以后主要在欧洲各地指挥。1953年在佛罗伦萨五月节音乐会上，指挥演出C.C. 普罗科菲耶夫的《战争与和平》。

【罗日杰斯特文斯基，Г.Н.】

（Геннадий Николаевнч Рождественский，1931～ ）　苏联指挥家。1931年5月4日生于莫斯科，父亲阿诺索夫是著名指挥家，曾两次来中国访问演出，母亲罗日杰斯特文斯卡娅是著名歌唱家。他在莫斯科音乐学院指挥系他父亲的班上学习，1954年毕业。此后的20多年，历任莫斯科大剧院、全苏广播大交响乐团、莫斯科室内音乐剧院指挥；瑞典斯德哥尔摩爱乐交响乐团、英国广播公司交响乐团的指挥和艺术指导等职。1976年起任莫斯科音乐学院教授。他的曲目很广，擅长指挥现代作品，指挥过许多苏联著名作曲家作品的首演。他的指挥技术高超，处理作品细腻而深刻。著作有《指挥的手法》及《音乐的思想》等。

【马克耶维奇，I.】

（Igor Markevich，Игорb Маркевич，1912～1983）　意大利籍俄国指挥家、作曲家。1912年7月27日生于俄国基辅，1983年3月7日卒于法国的昂蒂布。幼年随家迁居瑞士沃韦，在那里学习钢琴、作曲。1925年到巴黎、从A. 科尔托学钢琴，从N. 布朗热学作曲。他的作品受到C.П. 佳吉列夫的赏识，委托他为俄罗斯芭蕾舞团写作舞剧音乐。1930年初次登台指挥阿姆斯特丹音乐厅管弦乐团。1934～1935年从H. 舍尔兴学指挥。第二次世界大战期间入意大利籍，1944年任佛罗伦萨五月音乐节的音乐指挥，此后主要从事指挥活动。先后在斯德哥尔摩、蒙特利尔、哈瓦那、法国、西班牙以及蒙特卡洛等地担任指挥。他的指挥风格明晰、节奏感强，处理现代作品有独到之处。

【马泽尔，L.】

（Lorin Maazel，1930～ ）　美国指挥家。1930年3月6日生于法国讷伊，父母是美国人。幼年随父母返回美国，在匹



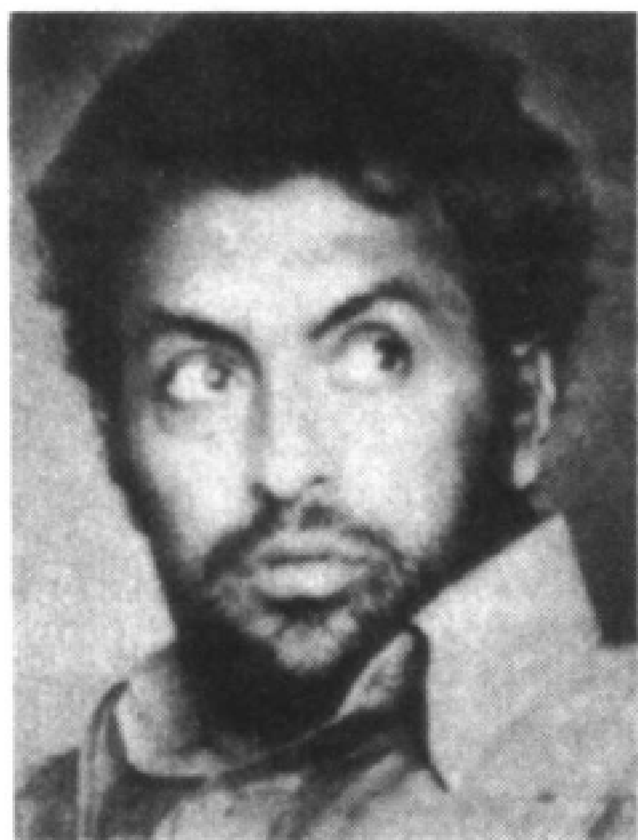
马泽尔像

兹堡随B.P. 巴卡连尼科夫学习指挥。9岁即在纽约的世界博览会上指挥演出，引起极大轰动。1941年在卢韦森体育场的夏季音乐会上，指挥“美国全国广播公司”交响乐团和纽约爱乐乐团演出。此后，还曾指挥匹兹堡、芝加哥和克利夫兰等交响乐团演出。1952年获富布赖特奖学金去意大利研究巴罗克音乐，60年代定居柏林。

1960、1968、1969年在拜罗伊特音乐节上担任指挥。此后曾在纽约大都会歌剧院、柏林广播交响乐团、米兰拉斯卡拉歌剧院、维也纳歌剧院、伦敦新爱乐乐团以及克利夫兰管弦乐团等担任指挥或音乐指导。马泽尔录制的唱片甚多，有J. S. 巴赫、L. van 贝多芬、W. A. 莫扎特、R. 施特劳斯、П. И. 柴科夫斯基、С. С. 普罗柯菲耶夫、I. F. 斯特拉文斯基等人的管弦乐作品。

【梅达，Z.】

(Zubin Mehta，1936～) 印度指挥家。1936年4月29日生于孟买。早年随父亲学习音乐，1951～1953年就读于孟买圣泽维尔学院。1954～1960年在维也纳音乐学院随H. 斯瓦罗夫斯基学习指挥。1958年，在利物浦的国际指挥比赛中荣获1等奖。1959年，任维也纳爱乐乐团的客席指挥。此后在法国、英国、意大利及东欧各国和苏联等地指挥，并在布拉格、维也纳、萨尔茨堡等音乐节上担任指挥。1960年被聘为洛杉矶爱乐乐团的助理指挥，翌年12月任指挥，成为世界著名交响乐团中最年轻的指挥家。1962～1978年，先后任蒙特利尔交响乐团、以色列爱乐乐团、佛罗伦萨五月音乐节、纽约爱乐乐团的音乐指导及指挥等。



梅达像

梅达的指挥曲目广泛，尤其擅长于后期浪漫派作曲家A. 布鲁克纳、G. 马勒及R. 施特劳斯等人的作品，带有一种现代情趣的维也纳风格，新颖而动人。

【门海尔贝格，W.】

(Willem Mengelberg，1871～1951)
荷兰指挥家。1871年3月28日生于乌得勒支，1951年3月22日卒于瑞士库尔。



门海尔贝格像

先后在乌得勒支和科隆音乐院学习，1891年任卢塞恩市管弦乐团的音乐指导。1895～1941年任阿姆斯特丹音乐厅管弦乐团的指挥达40多年，使该团获得了国际声誉。此外，他还担任法兰克福博物馆音乐会的指挥，并经常到欧洲各国担任客席指挥。纳粹德国占领期间，他宣称支持纳粹，从此失去人们对他的爱戴。战后，他被禁止公开演出。

门海尔贝格是指挥浪漫乐派作品的杰出代表人物之一。他能在不损及古典音乐的结构形式的情况下，发挥出音乐中最动人的力量。他以指挥L. van 贝多芬交响曲和G. 马勒、R. 施特劳斯、M. 雷格尔、C. 德彪西的作品而闻名于世界各地。

【蒙特，P.】

（Pierre Monteux，1875～1964） 美籍法国指挥家，1875年4月4日生于巴黎，1964年7月1日卒于汉考克。就学于巴黎音乐学院，曾在C. П. 佳吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团任指挥。此后历任纽约大都会歌剧院、波士顿交响乐团、巴黎交响乐团、旧金山交响乐团、伦敦交响乐团和其他一些著名乐团的指挥。从1941年起每年夏季在汉诺威和新汉普郡开设指挥班，训练和培养青年指挥家。

蒙特特别喜爱当代俄罗斯和法国作曲家的作品，指挥过许多著名作品的首演，包括I. F. 斯特拉文斯基的舞剧《春之祭》、诙谐舞剧《彼得鲁什卡》和歌剧《夜莺》，C. 德彪西的舞剧《游戏》和M. 拉韦尔的舞剧《达夫尼斯和赫洛亚》等。

【米特罗普洛斯，D.】

（Dimitri Mitropoulos，1896～1960）美籍希腊指挥家、钢琴家、作曲家。1896年3月1日生于希腊的雅典，1960年11月2日卒于米兰。1919年毕业于雅典音乐学院。1920～1921年到布鲁塞尔向P. 吉尔松学作曲。1921年到柏林入F. 布索尼的钢琴班。1924年返回雅典任雅典音乐学院的管弦乐队指挥。1930年在柏林爱乐乐团的一次音乐会上，由于钢琴独奏者突然生病，他一面指挥一面弹奏钢琴，演出了C. C. 普罗科菲耶夫的《第三钢琴协奏曲》，从而获得声誉。此后不断到欧美各地巡回演奏。1937～1949年，作为E. 奥曼迪的后任，担任明尼阿波利斯交响乐团的指挥。1949年任纽约爱乐交响乐团的常任指挥。1946年入美国籍。他擅长指挥现代作曲家的作品，本人作有歌剧、管弦乐、室内乐等。



米特罗普洛斯像

【明希，C.】

（Charles Münch，1891～1968） 法国指挥家。1891年9月26日生于阿尔维斯的斯特拉斯堡，1968年11月6日卒于里士满。早年在斯特拉斯堡及柏林学小提琴。1919～1925年任斯特拉斯堡音乐学院小提琴教授及斯特拉斯堡管弦乐团首席小提琴师。1926～1933年在莱比锡音乐学院和布业会堂管弦乐团任同样职务。曾随W. 富特文格勒学指挥。1933年在巴黎以指挥家身份首次演出。1935～1938年他组建巴黎爱乐协会管弦乐团并任指挥。1938～1946年任巴黎音乐学院教授及乐团指挥。1946年12月指挥波士顿交响乐团在美国乐坛初次露面。1948年率法国国家管



明希像

弦乐团在北美巡回演出。1948 年 4 月继 S. 库谢维茨基之后任波士顿交响乐团音乐指导，这对他是一次严峻的考验。他以卓越的音乐才能和平易近人的作风赢得了人们的尊敬。他率该乐团出访过欧洲、远东、澳大利亚等国家和地区。明希是著名的法国当代音乐的解释者，对古典作品的解释受德国音乐传统影响较深。他根据自己丰富的实践经验著有《我是一个指挥家》一书。

【姆拉温斯基，E. A.】

（Евгений Александрович Мравинский，1903 ~ ） 苏联指挥家，1903 年 6 月 4 日生于圣彼得堡。就读于列宁格勒音乐学院，1930 ~ 1931 年先后毕业于 B. B. 谢尔巴乔夫的作曲班和 A. B. 豪克的指挥班。1932 ~ 1938 年任列宁格勒基洛夫歌剧舞剧院指挥。Г. С. 乌兰诺娃主演的芭蕾《睡美人》就是由他指挥的。1938 年获全苏第 1 届指挥比赛 1 等奖，后被聘为列宁格勒爱乐乐团首席指挥达 40 年之久。在他精心指导下，该乐团获得了很高的国际声誉。50 ~ 60 年代，他率领该团赴芬兰、联邦德国、意大利、捷克斯洛伐克等欧洲国家巡回演出，被誉为世界著名指挥家之一。苏联政府授予他社会主义劳动英雄、人民艺术家的荣誉称号。后期兼任列宁格勒音乐学院院长等职。

姆拉温斯基是苏联指挥学派的杰出代表，他的曲目广泛而丰富，对作品具有非凡的理解力，许多苏联作曲家如 C. C. 普罗科菲耶夫、H. Я. 米亚斯科夫斯基、Д. B. 卡巴列夫斯基、Д. Д. 肖斯塔科维奇等人的作品，常由他指挥首演。他的指挥风格既有雄浑的气势，又很注意艺术细节的雕琢；在他指挥下，乐队的音色、力度层次清晰，显现出理想的平衡；其指挥动作洗练、果断、庄重大方，潇洒自如。他对古典作品有独创的见解，尤其善于指挥 П. И. 柴科夫斯基、肖斯塔科维奇等人的作品，被公认为是俄罗斯及苏联交响乐的权威。

【穆蒂，R.】

（Riccardo Muti，1941 ~ ） 意大利指挥家。1941 年 7 月 28 日生于那不勒斯。曾在那不勒斯音乐学院学习，又入那不勒斯大学攻读哲学。由于在大学音乐会上指挥成功，促使他到米兰音乐学院学习 5 年，从 B. 贝蒂内利学作曲，从 A. 沃托学指挥。1967 年在圭多·坎泰利国际指挥比赛中获奖。从此，他先后在罗马、佛罗伦萨、那不勒斯、费城、伦敦等地的著名乐团担任指挥。擅长于指挥 G. 威尔迪、G. 罗西尼等意大利歌剧作曲家的作品，并以具有敏锐的节奏感见称。

【尼基什，A.】

（Nikisch Arthur，1855 ~ 1920） 匈牙利指挥家。1855 年 10 月 12 日生于匈牙



尼基什像

利的莱贝尼圣米克洛什，1922 年 1 月 23 日卒于莱比锡。11 岁入维也纳音乐学院学习，主攻小提琴。在校期间，他参加的弦乐六重奏团获金质奖章，并获小提琴 1 等奖、钢琴 2 等奖。1873 年离校。在毕业的音乐会上，他指挥演出了自己创作的《d 小调交响曲》的一部分。1874 年为维也纳宫廷管弦乐团成员，曾在著名指挥 J. 赫贝克、F. O. 德索夫、J. 勃拉姆斯和 R. 瓦格纳等人指挥下演奏。1877 年由德索夫推荐，任莱比锡歌剧院合唱排练，从此开始了他的指挥生涯。1879 年任该院首席指挥。此后的 10 年，他致力于排练新歌剧和恢复被埋没了的杰作。1885 年，在李斯特协会的一次音乐会上，他背谱指挥了《浮士德交响曲》和《但丁交响曲》，震惊了莱比锡。此后，他历任波士顿交响乐团、柏林爱乐乐团、伦敦交响乐团等著名乐团的指挥。

尼基什是首先背谱指挥的指挥家之一。他的指挥风度典雅，富有浪漫气质，以阐释 L. van 贝多芬、F. 舒伯特、瓦格纳、勃拉姆斯、F. 李斯特、A. 布鲁克纳、R. 施特劳斯等浪漫主义作曲家的作品而著称于世，深得 П. И. 柴科夫斯基等人的赞赏。

【赛尔，G.】

（Szell George，1897 ~ 1970） 美籍匈牙利指挥家。1897 年 6 月 7 日生于布达佩斯，1970 年 7 月 29 日卒于美国的克利夫兰。曾随 E. 曼迪采夫斯基、J. B. 弗尔斯特和 M. 雷格尔学作曲，随 R. 罗伯特学钢琴。17 岁指挥柏林爱乐乐团演出，其中有 1 部是他自己的交响乐作品。1917 年在 R. 施特劳斯推荐下，被聘为斯特拉斯堡歌剧院的首席指挥。此后，在德国和捷克的一些歌剧院中任指挥。1933 年后，他在英国指挥过许多交响乐团。1939 年去美国，1946 年起任克利夫兰管弦乐团指挥达 24 年之久，使克利夫兰乐团在美国乐团中名列前茅，并获得国际声誉。


赛尔像

赛尔的指挥特点是：清晰、匀称而富于感染力。他对德、奥古典和浪漫乐派的作品有浓厚兴趣。J. 海顿、W. A. 莫扎特、L. van 贝多芬、F. 舒伯特、R. 舒曼、J. 勃拉姆斯及 G. 马勒的作品，是他经常指挥演出的曲目。他继承了 A. 托斯卡尼尼的传统，忠实于原谱，力求完美表达原作的基本意图和精神实质。

赛尔还是一位出色的钢琴演奏家，以演奏莫扎特的作品著称。年轻时曾创作过几部钢琴曲、室内乐和乐队作品，其中以管弦乐的《主题变奏曲》最为成功。

【斯托科夫斯基，L.】

（Leopold Stokowski，1882 ~ 1977） 美国指挥家。1882 年 4 月 18 日生于伦敦，1977 年 9 月 13 日卒于英国下瓦洛普。其父为波兰人，母为爱尔兰人。曾在牛津皇后学院和伦敦皇家音乐学院学习，在伦敦、纽约的教堂任管风琴师，1915 年入美



斯托科夫斯基像

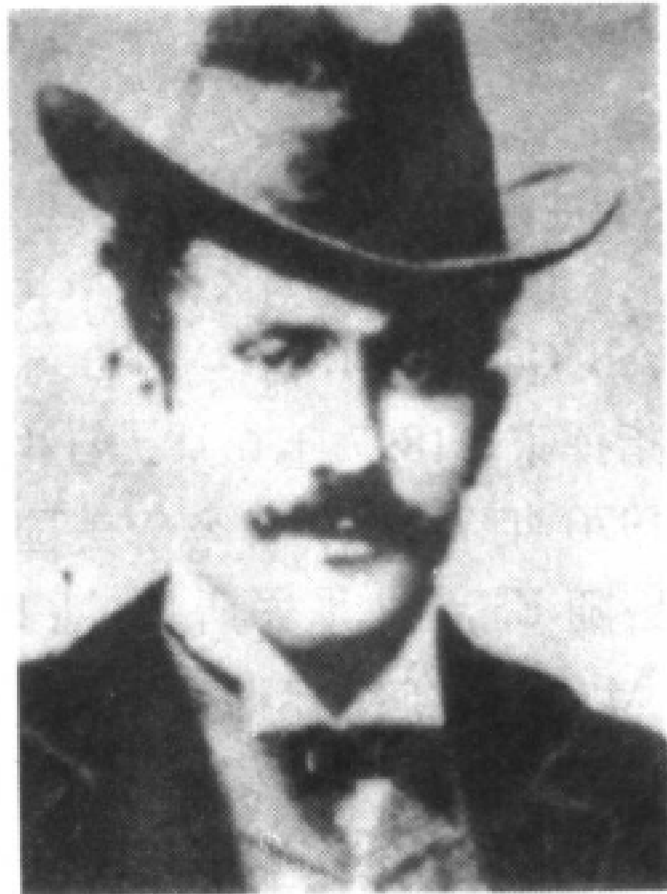
国籍。1909～1912 年任辛辛那提交响乐团音乐指导与指挥。1912～1936 年任费城交响乐团音乐指导与指挥，使该乐团演奏水平有了极大的提高。40 年代后在美国青年管弦乐团、美国全国广播公司交响乐团、纽约市交响乐团、纽约爱乐乐队、休斯敦交响乐团任指挥。1962～1972 年由他主持创办美国交响乐团，并担任音乐指导与指挥。1973 年回伦敦，主要从事录制唱片的活动。其指挥曲目范围广泛，富于激情，以音响丰满，色彩鲜艳而引人入胜。他曾将 J. S. 巴赫的管风琴曲等改编为管弦乐曲，并在电影《幻想曲》等多部音乐影片中担任指挥。60 多年来，斯托科夫斯基通过演出、广播、录制唱片及其他活动，在普及交响音乐方面作出了出色的成绩。

【塔利赫，V.】

（Václav Talich，1883～1961） 捷克指挥家。1883 年 5 月 28 日生于克罗梅日什，1961 年 3 月 16 日卒于贝龙。1897～1903 年在布拉格音乐学院从 O. 舍夫契克等学习。1908 年任卢布尔雅那爱乐乐团指挥。1910 年离职去莱比锡及米兰，随 M. 雷格尔学习钢琴、作曲，并向 A. 尼基什学习指挥。1912～1915 年在比尔森任歌剧指挥。1919～1941 年在布拉格任捷克爱乐乐团指挥，曾多次到欧洲各国巡回演出，并录制了许多唱片。1935～1945 年兼任布拉格国家歌剧院艺术指导。1946 年组成捷克室内乐团，专门演出古老的捷克音乐。1949 年在布拉迪斯拉发创立斯洛伐克爱乐乐团，并主持该团直到去世。塔利赫的指挥比较严谨，尤其善于体现 A. 德沃扎克和捷克作曲家的作品。在向世界各国介绍捷克音乐有一定功绩。

【托斯卡尼尼，A.】

（Arturo Toscanini，1867～1957） 意大利指挥家。1867 年 3 月 25 日生于帕尔马，1957 年 1 月 16 日卒于纽约。1876 年入帕尔马音乐学院学大提琴和作曲，1885 年毕业。翌年在巴西里约热内卢歌剧院管弦乐团任大提琴演奏员。同年 6 月因临时代替该团指挥演出歌剧《阿依达》，获得成功，从此开始他近 70 年的指挥生涯。早期，他在意大利的都灵、博洛尼亚、热那亚、罗马、米兰等城市任乐团指挥，以指挥歌剧而著称。R. 莱翁卡瓦洛的《丑



托斯卡尼尼像

角》，G. 普契尼的《波希米亚人》等歌剧，都是由他指挥首演的。1898 年，受聘为米兰拉斯卡拉歌剧院的首席指挥，从此确立了他作为世界一流指挥家的地位。他先后担任过纽约大都会歌剧院、纽约爱乐交响乐团、美国国家广播公司交响乐团的指挥。

托斯卡尼尼为人刚直不阿，反对法西斯党和纳粹，为此，1926 年他离开拉斯卡拉歌剧院。1931 年后拒绝在意大利演出，1933 年后拒绝到拜罗伊特指挥歌剧演出。与此相反，1936 年底却到特拉维夫指挥受纳粹迫害者组成的交响乐团的第 1 场音乐会。其指挥强调忠实于原作，为树立 20 世纪的现实主义的指挥风格起了决定性的作用。其音乐表现的准确度极高，力量变化的幅度大，层次鲜明。他对演奏的要求极严格，一丝不苟。演出曲目包括上百部歌剧和为数众多的管弦乐曲。此外又录制过许多唱片。



托斯卡尼尼指挥的维也纳爱乐乐队

【瓦尔特，B.】

（Bruno Walter，1876 ~ 1962） 美籍德国指挥家。原姓施勒辛格尔，1876 年 9 月 15 日生于柏林，1962 年 2 月 17 日卒于加利福尼亚的贝弗利希尔斯。幼年在柏林斯特恩音乐学院学习。17 岁开始在科隆指挥歌剧。18 岁起在汉堡歌剧院作 G. 马勒



瓦尔特像

的助手。以后连续在布雷斯劳、普雷斯堡、里加和柏林的歌剧院任指挥。1901 年他接受马勒的邀请到维也纳皇家歌剧院作他的助手。在马勒的指导下，瓦尔特成长为一个成熟的艺术家。马勒死后他继任为首席指挥。1914 年任慕尼黑歌剧院音乐总指导，在 8 年中他使这个剧院以演出 W. A. 莫扎特的作品而扬名世界。他作为 1922 年首届萨尔茨堡音乐节的创建者之一和历届的积极参加者，把莫扎特作品的演奏艺术提高到前所未有的水平。1923 ~ 1924 年，他作为第 1 个外国指挥去苏联演出。1929 年任柏林市歌剧院的音乐总指导，后任莱比锡布业会堂管弦乐团指挥。1933 年纳粹执政，他被迫离开德国去维也纳，1938 年纳粹并吞奥地利，他移居法国。第二次世界大战爆发时又移居美国，1941 年在纽约大都会歌剧院指挥 L. van 贝多芬歌剧《菲德里奥》的演出，1947 ~ 1949 年任纽约爱乐乐团指挥、音乐顾问。

瓦尔特也是一位坚持民主与进步、反对法西斯独裁统治的艺术家。他的音乐富有诗意，他在指挥工作中，从不独断专行，使乐队队员充满自信。他是维也纳古典乐派的最完美的解释者，也是马勒作品的权威解释者。

他的作品有：两部交响乐，为独唱、合唱、乐队而写的《胜利列车》，以及弦乐四重奏、钢琴三重奏、五重奏、歌曲集等。著作有《音乐的道德的力量》、《古斯塔夫·马勒传》、《主题与变奏（自传）》、《音乐与音乐研究》等。

【魏恩加特纳，F.】

（Felix Weingartner，1863～1942）奥地利指挥家。1863年6月2日生于达尔



魏恩加特纳像

马提亚的扎拉，1942年5月7日卒于温特图尔。曾在格拉茨、莱比锡学作曲和钢琴。1881年进莱比锡大学攻哲学。1883年毕业后到魏玛音乐学院从F. 李斯特深造。翌年在柯尼斯堡任乐长。之后在汉堡、曼海姆、柏林、慕尼黑、伦敦、纽约等地从事指挥。1908年担任维也纳皇家歌剧院指挥，1919～1927年任维也纳爱乐乐团音乐指导与指挥，1927年担任瑞士巴塞尔音乐学院院长。1935年为维也纳国家歌剧院音乐总指导与指挥。后因厌恶纳粹的独裁统治而移居瑞士。魏恩加特纳被认为是20世纪前半叶欧洲杰出的指挥家之一。世界上第1套L. van 贝多芬交响曲的全套唱片是由他指挥的。其指挥风格严谨洗练，层次清晰，具有古典美。著作有《关于演奏贝多芬交响曲的建议》等。

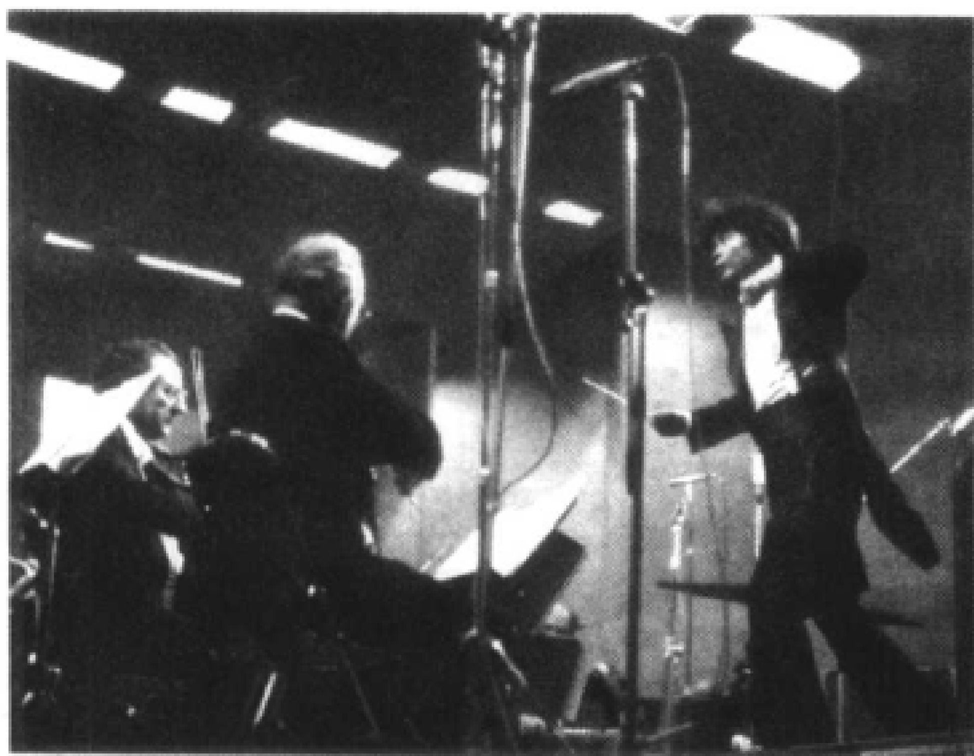
【肖尔蒂，G.】

（Solti Georg，1912～　）　英籍匈牙利指挥家、钢琴家。1912年10月21日生于布达佩斯，是B. 巴托克、E. 多赫南伊的学生。1930年任布达佩斯歌剧院助理指挥，1934～1939年任指挥。1942年，在日内瓦国际钢琴比赛中获1等奖。1945年后，他先后在慕尼黑国家歌剧院、法兰克福国家歌剧院、旧金山歌剧院、伦敦科文特加登歌剧院和纽约大都会歌剧院担任指挥、音乐指导等职。1969年，芝加哥交响乐团在他的指挥下，演奏水平迅速提高，跃上世界一流乐团之林。1971～1975年继H. von 卡拉扬之后，任巴黎管弦乐团的音乐指导。1974年曾率领该团来中国访问演出。

肖尔蒂在指挥歌剧及交响乐方面卓有成就。他对R. 瓦格纳的歌剧有深刻的研究，能指挥演奏瓦格纳的全部歌剧。由于他忠于乐剧精神，享有世界声誉，1971年曾为此获瓦格纳协会的纪念章。1972年人英国籍，英国政府授予他爵士称号。

【小泽征尔】

（Ozawa Seiji，1935～　）　日本指挥家。1935年9月1日生在中国沈阳。1958年于日本桐朋学园短期大学指挥系毕业，从师斋藤秀雄。翌年9月参加贝桑松国际指挥比赛获1等奖。1960年夏在美国坦格尔伍德的伯克希尔音乐中心深造，并获库谢维茨基奖。接着去柏林在H. von 卡拉扬门下学习。此后，历任纽约爱乐交响乐团、多伦多交响乐团、日本爱乐交响乐



世界著名指挥家小泽征尔及美国波士顿交响乐团

团、旧金山交响乐团、波士顿交响乐团的副指挥、指挥、音乐指导等职。1971 年旧金山大学授予他艺术博士的荣誉学位，1972 年得日本艺术院奖。小泽征尔的指挥明快，从容不迫，气派大；他具有敏锐的节奏感与色彩感；善于组织乐队发挥其潜在能力，从而获得辉煌的音响，使音乐形象鲜明生动，富于生命力。他被认为是当代 H. 柏辽兹作品最出色的注释者。1979 年曾率波士顿交响乐团到中国演出。

【约胡姆，E.】

（Eugen Jochum，1902～　）德国指挥家。1902 年 11 月 1 日生于巴伐利亚州的巴本豪森，1922 年在慕尼黑从 F. von 豪泽格尔学指挥。1924～1927 年先后在慕尼黑、基尔等地歌剧院任教练。1927～1929 年在基尔担任歌剧指挥。1932～1934 年任柏林广播电台及柏林市歌剧院指挥。1949 年回慕尼黑，任新成立的慕尼黑广播管弦乐团指挥，同时在歌剧院工作。1961～1964 年任阿姆斯特丹音乐厅管弦乐团指挥。1973 年回德国任班贝格交响乐团常任指挥。1977 年被聘为伦敦交响乐团荣誉指挥。他经常在各大音乐节上演出，亦应邀赴各国担任客席指挥。录有唱片多张，是国际知名的指挥家，以善于解释 A. 布鲁克纳及 J. 勃拉姆斯的作品而著称。

三、歌唱家

【阿尔巴内塞，L.】

（Licia Albanese，1913～　）　美籍意大利女高音歌唱家。1913年7月22日生于巴里，从师G. 巴尔达萨雷－泰代斯基。1934年她作为临时替补演员在米兰演出《蝴蝶夫人》，扮演女主角。1935年在帕尔马正式登台。1940年在纽约大都会歌剧院演出，倍受赞扬。从此，她在该剧院献艺达26年之久。她扮演过48个角色，演出达1 000余场次，其中包括扮演各种抒情的以及抒情斯宾托女高音角色。她所擅长的剧目有《蝴蝶夫人》、《茶花女》、《托斯卡》和《浮士德》等。她的高超的声乐技巧和极富感染力的表演，使她成为世界著名的女高音之一。晚年从事教学，偶尔参加音乐会演出。曾与指挥家A. 托斯卡尼尼合作录有唱片《波希米亚人》和《茶花女》。

【阿尔希波娃，И. К.】

（Ирина Константиновна Архипова，1925～　）　苏联女中音歌唱家。1925年12月2日生于莫斯科。1953年毕业于莫斯科音乐学院，成绩优异。1954～1956年为斯维尔德洛夫歌舞剧院独唱演员，1956年起在莫斯科大剧院当演员。同年演出《卡门》的女主角，大获成功；1959～1960年间，她与意大利男高音歌唱家M. 德尔莫纳科合作，在莫斯科、那不勒斯、罗马等地演出《卡门》，备受好评。自1955年起，先后出访过欧美各国，在米兰拉斯卡拉歌剧院、伦敦科文特加登歌剧院演唱了《鲍里斯·戈都诺夫》中的玛丽娜，《霍万斯基乱党》中的玛尔法，《游吟诗人》中的阿苏塞娜等角色，获得了国际声誉。除了演出歌剧外，阿尔希波娃还善于演唱C. 德彪西、M. 拉韦尔、H. 沃尔夫、M. de 法利亚的艺术歌曲。她的音域宽广，高声区具有戏剧女高音的特色；她的发声灵活自如，技巧完美，吐词清晰；其声音之宏亮为当代女声所少见。1966年获苏联人民艺术家称号。

【埃姆斯，E.】

（Emma Eames，1865～1952）　美国女高音歌唱家。1865年8月13日生于中



埃姆斯像

国上海，1952年6月13日卒于纽约。16岁到波士顿学习。1886年到巴黎跟M. 马凯西学习两年。1889年在巴黎歌剧院首演C. 古诺的《罗密欧与朱丽叶》中的女主角。1891年到伦敦演唱《浮士德》中的玛格丽特。同年在纽约大都会歌剧院演唱《罗密欧与朱丽叶》中的朱丽叶，并成为该院首席抒情女高音，直到1909年。她扮演过20多部歌剧中的主要角色。埃姆斯的嗓音虽然在素质上不属于戏剧性的，但她在运用声音方面，技巧纯熟，具有很好的灵活性。能出色地演唱各种不同性格的角色。她的声音清亮、优美，尤其擅长颤音和连音。她录有一些唱片。

【安德森，M.】

（Marian Anderson，1902～ ） 美国黑人女低音歌唱家。1902年2月17日



安德森像

生于费城。家境贫困，从小就在教堂唱诗班唱歌以挣钱养家。由于她嗓音优美，富有歌唱天才，教会资助她向G. 博盖蒂学唱。1925年参加纽约爱乐乐团举办的声乐比赛，在300名选手中获第1名。美国黑人音乐家协会给予奖学金支持她继续深造。以后数年在美国各地作巡回演出。1933～1935年赴欧洲、南美各国演出，载誉而归。1938年华盛顿特区的霍华德大学、坦普尔大学授予她荣誉音乐博士学位。

安德森音域宽广，音量洪大，音色纯净，中声区极为优美。她的演唱富于热情和表现力而又朴实无华。著名指挥家A. 托斯卡尼尼曾誉之为“百年不遇之佳嗓”。著有自传《我的上帝，这是个多么不平凡的早晨!》（1957）。

【奥布拉兹措娃，E. B.】

（Елена Васильевна Оóразцова，1937～ ） 苏联女中音歌唱家。1937年7月7日生于列宁格勒。1964年毕业于列宁格勒音乐学院。她才华早露，1962年获格林卡全苏声乐比赛1等奖。学生时代即登上莫斯科大剧院的舞台，在《鲍里斯·戈都诺夫》中演唱玛丽娜，获得成功。毕业后成为莫斯科大剧院的独唱演员。1970年获柴科夫斯基国际声乐比赛和巴塞罗那的维尼亚斯国际声乐比赛1等奖。她曾随莫斯科大剧院歌剧团赴法、意、日、英、德、美等国演出。1973年在马德里演唱《阿依达》中的埃及公主安娜丽斯，1975年在纽约大都会歌剧院演唱《假面舞会》中的乌丽卡、《战争与和平》中的海伦，1976年在米兰拉斯卡拉剧院演唱《维特》中的夏洛特，均获好评。她的声音圆润，优美、充满热情，具有丰富的表现力。她演唱的角色在年龄、性格方面的幅度甚广。从《谢苗·科特科》中顽皮的农村小姑娘弗萝夏，到《黑桃皇后》中风烛残年的老伯爵夫人；从B. 布里顿《仲夏夜之梦》中的翩翩少年奥贝龙，到《这里黎明静悄悄……》中的红军女战士热尼亚，均独具魅力。除歌剧外，奥布拉兹措娃也擅长演唱各国的艺术歌曲，曲目包括П. И. 柴科夫

斯基、M.И. 格林卡、R. 舒曼的歌曲、套曲，以及G.F. 亨德尔和J.S. 巴赫的清唱剧等。由于她的卓越的工作成绩，1976年苏联政府授予她人民演员的称号和列宁文艺奖金。

【贝克，J.】

(Janet Baker，1933～) 英国女中音歌唱家。1933年8月21日生于约克郡的哈特菲尔德。初在本地教堂歌唱。1953年在伦敦从师海伦娜·伊塞普与梅里埃尔·圣克莱尔学习声乐。1956年获凯思琳·费里尔声乐比赛2等奖。1962年登上歌剧舞台，与英国歌剧团演出H. 珀塞尔的《狄多与埃涅阿斯》，扮演狄多。1966年在科文特加登歌剧院扮演B. 布里顿《仲夏夜之梦》中的赫尔米娅。1976年在英国国家歌剧院演唱G. 多尼采蒂的《玛丽·斯图尔特》和J. 马斯内的《维特》。她的嗓音极富表现力，个性热情感人，语言清晰，技巧纯熟，对华丽的速唱和戏剧性的朗诵都表演自如。贝克在音乐会乐坛上享有同样盛誉，她善于演唱德国和法国艺术歌曲，更是英国歌曲的权威性解释者。录制的众多唱片充分显示了她的才华，被认为是当代最热情与最具理解力的歌唱家之一。

【比约林，J.】

(Jussi Björling，1911～1960) 瑞典男高音歌唱家。1911年2月5日生于瑞典大蒂纳，1960年9月9日卒于斯德哥尔摩。童年从师其父，为比约林家庭男声四重唱成员之一，录有唱片。1928年就读于斯德哥尔摩音乐学院，从师J. 福塞尔和J. 希斯洛普。1930年在斯德哥尔摩歌剧院首次登台，扮演《唐璜》中的唐奥塔维奥，直至1938年一直担任该剧院的主要演员。其后相继在伦敦、纽约、德累斯顿、布拉格、巴黎、布宜诺斯艾利斯、萨尔茨堡等地演唱，备受赞誉。他的嗓音甜润，高音明亮，有相当力度。他的唱风文雅，严谨，有极佳的连音。不仅擅长G. 威尔迪的歌剧中的男高音角色，还能出色扮演C. 古诺歌剧中的一些主要角色。同时也是一位杰出的音乐会歌唱家。

【戴斯廷，E.】

(Emmy Destinn，1878～1930) 捷克女高音歌唱家。又名埃玛·戴斯廷诺娃。原姓基特洛娃。1878年2月26日生于布拉格，1930年1月28日卒于捷克布杰约维采。1892～1896年随M. 勒韦－戴斯廷学习声乐，以后用戴斯廷为己姓，以志对老师的感戴。1898年在柏林克罗尔歌剧院初次登台，演唱P. 马斯卡尼《乡村骑士》中的桑图扎，轰动乐坛。1898～1908年在柏林皇家歌剧院连续演唱10年之久，其间曾在捷克布拉格民族剧院、英国伦敦科文特加登歌剧院演出。

1908～1916和1919～1921年间在纽约大都会歌剧院担任主角，多次与意大利著名男高音歌唱家E. 卡鲁索合作。20年代以后主要在捷克和英国演唱。她曾演出过50余部歌剧，如R. 瓦格纳的《漂泊的荷兰人》中的森塔、《罗恩格林》中的埃尔莎、G. 威尔迪的《游吟诗人》中的莱奥诺拉、《阿依达》中的阿依达、G. 普契尼的《西部女郎》中的米涅，《蝴蝶夫人》中的巧巧桑、B. 斯美塔纳的《被出卖的新娘》中的玛申卡，G. 比才的《卡门》中的卡门等主要角色。她的声音明亮，音质纯净，音量洪大，转折自如，并拥有高

度的戏剧表演才华，尤其擅长扮演悲剧角色。戴斯廷从青年时代起就表现出对捷克民族歌剧的深厚感情，曾获布拉格民族剧院荣誉歌唱家的称号，对捷克民族歌剧在国际上的传播卓有贡献。她曾从事过文学创作，写有小说、诗歌以及话剧《拉海尔》等。

【德尔莫纳科，M.】

（Mario Del Monaco，1915～1982）意大利男高音歌唱家，1915年7月27日生于佛罗伦萨，1982年10月16日卒于威尼斯。13岁曾参加J. 马斯内的清唱剧《那尔基索斯》的演出，1941年在米兰普契尼剧院正式登台，扮演《蝴蝶夫人》中的平克顿。1945年在英国科文特加登歌剧院的演出大获成功。1951年受聘于纽约大都会歌剧院直至1959年。他擅长意大利歌剧中的戏剧性角色，如《丑角》中的卡尼奥、《托斯卡》中的卡瓦拉多西等。其中他扮演的奥赛罗尤为成功。他具有非凡的洪亮嗓音，激昂奔放的演唱风格，同时掩饰了他惯于过分强烈歌唱的弱点。

【迪普雷，G.】

（Gilbert Duprez，1806～1896） 法国男高音歌唱家、作曲家。1806年12月6日生于巴黎，1896年9月23日卒于同地。少年时即显示了卓越的歌唱才能。曾随A. E. 肖隆学习声乐。19岁在巴黎奥德翁剧院扮演歌剧《塞维利亚的理发师》中的男主角阿尔马维瓦伯爵，获得成功，于是连续在该剧院工作3年。由于他的音量较小，音色也不太明亮，1828年又赴意大利深造。在著名歌唱家D. 唐泽利的影响下，开始在中声区及高声区运用掩蔽的胸声，扩大了音域，增强了音量及表现力，演出后获得好评。其中尤以1835年在那不勒斯扮演G. 多尼采蒂的歌剧《拉美莫尔的露契亚》中的男主角埃德加更为成功。1837年返回巴黎，演出了歌剧《威廉·退尔》。此后，除赴伦敦、德国巡回演出外，主要在巴黎演唱并兼任巴黎音乐学院的声乐教师。1853年他创办了声乐专科学校，培养了很多优秀的歌唱家。

迪普雷是第1个使用带有很浓重的胸声唱到c^3的男高音。他那浑圆有力的嗓音，辉煌雄壮的高音，高雅的分句，优美的演唱风格，震动了巴黎。他在法国被称为第1位浪漫主义表演风格的歌唱家。迪普雷为人热情，由于过度的歌唱，致使嗓音早衰。他的主要著述有《歌唱艺术》（1846，书中阐述了有关运用掩蔽的胸声的一些原则）、《回忆录》（1880）等。迪普雷还作有《渔家的小屋》、《圣女贞德》等8部歌剧和一些清唱剧。

【多明戈，P.】

（Placido Domingo，1941～ ） 西班牙男高音歌唱家。1941年1月21日生于马德里。1950年随父到墨西哥，初学钢琴、指挥，后转学歌唱，就读于墨西哥城音乐学院。1960年首次登台，扮演《茶花女》中的阿尔弗雷多。1962～1965年受聘于以色列国家歌剧院，演出共12部歌剧。1966年后，曾在纽约、米兰、伦敦、汉堡、巴黎等世界著名歌剧院献艺，成为各著名剧院争聘的男高音之一。他擅长《乡村骑士》中的图里杜和《丑角》中的卡尼奥等抒情斯宾托角色。他的嗓音宽厚，但并不具有独特的个性。由于他的乐感、智慧、表现力和音乐修养，使他不同于一般男高音。他有时也唱男中音的乐段，如

《丑角》中的开场白。录有大量唱片。

【法勒，G.】

（Geraldine Farrar，1882～1967） 美国女高音歌唱家。1882年2月28日生于梅尔罗斯，1967年3月11日卒于里奇菲尔德。初期在波士顿、纽约和巴黎学唱。1901年于柏林皇家歌剧院首次登台，扮演《浮士德》中的玛格丽特。后又从L. 勒曼深造。1906年她在纽约大都会歌剧院演出了C. 古诺的《罗密欧与朱丽叶》中的女主角，从此成为大都会歌剧院的台柱之一，直到1922年退休。法勒在该剧院的16年中，演出近500场，扮唱过29个角色，其中最出色的有《蝴蝶夫人》、《卡门》、《曼侬》、《迷娘》、《扎扎》中的女主角以及《费加罗的婚姻》中的凯鲁比诺、E. 洪佩尔丁克《国王的孩子们》中的牧鹅女郎等。法勒的嗓音嘹亮，音色独具魅力，加以她的扮相美丽，深受观众喜爱。除演出歌剧外，她还在10多部电影中演唱过。

【菲舍尔－迪斯考，D.】

（Dietrich Fischer－Dieskau，1925～ ） 德国男中音歌唱家。1925年5月28日生于柏林。求学于柏林音乐高等学校，先后从G. 瓦尔特和H. 魏森博恩学习声乐。1947年在弗赖堡以音乐会歌唱家身份首次登台，演唱了J. 勃拉姆斯的《德意志追思曲》。1948年在柏林市演唱了《唐卡洛斯》中的罗德里戈，从此成为歌剧院的主要演员，并在维也纳国家歌剧院、慕尼黑巴伐利亚国家歌剧院以及萨尔茨堡和拜罗伊特音乐节上演唱。在歌剧舞台上，他成功地扮演了R. 瓦格纳《汤豪



菲舍尔－迪斯考像

泽》中的沃尔夫拉姆、W. A. 莫扎特《费加罗的婚姻》中的阿尔马维瓦伯爵、R. 施特劳斯《失去影子的女人》中的巴拉克等角色。而他最负盛名的是在演唱德国艺术歌曲方面。他于1951年在伦敦演唱F. 舒伯特的《美丽的磨坊女》套曲，次年演出整套的《冬日的旅行》。他的声乐技巧全面，音质柔润丰实，内容处理细腻，情趣纯朴生动，对德国艺术歌曲演出曲目范围的扩大作出了重要贡献。

【费里尔，K.】

（Kathleen Ferrier，1912～1953） 英国女低音歌唱家。1912年4月22日生于兰开夏郡，1953年10月8日卒于伦敦。她最初专修钢琴，15岁时参加国家钢琴比赛，获得优胜。次年在钢琴教师音乐节的声乐比赛中获胜之后，决心从事声乐，并从师J. E. 哈钦森和R. 亨德森。1943年她首次在威斯敏斯特教堂演唱《弥赛亚》，获得成功。其后相继在英国各地演出，成为英国最优秀的音乐会歌唱家。第二次世界大战后，她在欧洲大陆、加拿大、美国举行独唱音乐会，名驰欧美。

她的声音热情而优美，极富于表情，擅长演唱J. S. 巴赫、G. H. 亨德尔、C. W. 格鲁克、J. 勃拉姆斯、G. 马勒和E. 埃尔加的作品。她的卓越演唱博得当代作曲家的重视。B. 布里顿第二圣歌的女低音声部和A. 布利斯的《女巫》是专为她而作的。她毕生仅演唱过两部歌剧：布里顿《鲁克丽丝受辱记》和格鲁克的《奥尔甫斯与欧里狄克》。1955年她的姊妹为她写了回忆录。

【弗拉格斯塔德，K.】

（Kirsten Flagstad，1895～1962） 挪威女高音歌唱家。1895年7月12日生于哈马尔，1962年12月7日卒于奥斯陆。她出生于音乐家庭，曾在奥斯陆和斯德哥尔摩学习声乐。18岁登上歌剧舞台。此后21年活跃在斯堪的纳维亚各国的剧场。1934年在拜罗伊特演唱《女武神》中的齐格琳德，次年在纽约大都会歌剧院演出同一剧目。她在该院的第1个演出季里，还演唱了R. 瓦格纳歌剧中的布琳希尔德、绮瑟、伊丽莎白、埃尔莎和孔德莉等角色。以后又在美国各城市举行独唱会。1936年在伦敦科文特加登歌剧院演唱绮瑟后，赴维也纳和布拉格以及檀香山、澳大利亚等地演出。她擅长的剧目除全部瓦格纳歌剧中的女英雄角色外，还包括苔丝德蒙娜、米凯拉、玛格丽特、欧里狄克、阿米莉娅、阿依达、奈达和许多戏剧性抒情性角色。弗拉格斯塔德虽以演唱瓦格纳歌剧中的女主角闻名于世，而她在独唱音乐会中演唱的德国和挪威歌曲亦独具才华。除瓦格纳的作品外，她还录制了E. 格里格的《山中姑娘组歌》。她的嗓音纯正、舒展、优美，宏大有力，高音特别辉煌，节奏准确，音准无瑕，表现含蓄深沉，被很多评论家誉为最优秀的瓦格纳歌剧女主角之一。她曾是挪威国家歌剧院的首任院长。1953年出版了她的自传。



弗拉格斯塔德像

【戈比，T.】

（Tito Gobbi，1915～1984） 意大利男中音歌唱家。1915年10月24日生于巴萨诺－德尔格拉帕。初学法律于帕多瓦大学，后转学声乐于罗马，从师G. 克里米。1935年在古比奥首次登台，扮演《梦游女》中的鲁道夫伯爵。1936年获维也纳国际声乐比赛奖。1937年在罗马演出《茶花女》中的乔治·阿芒。1942年A. 贝格的《沃采克》在意大利首演，他扮演男主角沃采克获得成功。此后他相继在米兰拉斯卡拉剧院、伦敦科文特加登歌剧院、纽约大都会等剧院献艺。他演唱的歌剧约100部。他最擅长的剧目有《弄臣》、《福斯塔夫》、《麦克白》等。他的嗓音并不惊人，但由于他的智慧、音乐修养和作为演员的非凡表演才能，使他成为多才多艺的歌唱艺术家之一。他曾拍过26部电影，著有自传（1979）。

【格达，N.】

（Nicolai Gedda，1925 ~ ）　瑞典男高音歌唱家。1925 年 7 月 11 日生于斯德哥尔摩。父为合唱队成员。先从父学唱，曾获克里斯汀·尼尔森声乐比赛奖；后就读于斯德哥尔摩音乐学院。1952 年首次登台，扮演 A. 亚当的歌剧《朗珠穆的驿车夫》中的夏佩卢，一举成名，被誉为皇家歌剧院的新秀。后相继在米兰、巴黎、伦敦、纽约等地演出。他的嗓音并不洪大，但明亮清晰，有极佳的传送力。他精通 7 国语言，有高深的音乐修养，几乎能胜任歌剧中所有的抒情男高音角色。他也是一位优秀的德国艺术歌曲、清唱剧以及轻歌剧歌唱家。他被公认为现代最多才多艺的男高音之一。录有大量唱片。

【赫里斯托夫，Б. К.】

（Борис Кирилов Христов，1914 ~ ）保加利亚男低音歌唱家。1914 年 5 月 18 日生于普罗夫迪夫。初学法律，后改学声乐，曾从师 R. 斯特拉恰里等。1946 年在雷焦卡拉布里亚首次登台扮演《波希米亚人》中的科林。其后相继在罗马、米兰、伦敦、芝加哥、旧金山等地演唱，获得国际声誉。他成功地扮演过德国、意大利和俄罗斯等国的歌剧角色，如《众神的黄昏》中的哈根、《特里斯丹和绮瑟》中的马克王等以及 G. 威尔迪歌剧中的一些男低音角色。他尤以扮演《唐卡洛斯》中的国王腓力二世和 M. П. 穆索尔斯基的《鲍里斯·戈都诺夫》中的鲍里斯最为著名。他还是一位优秀的音乐会演唱家，对俄罗斯的艺术歌曲造诣尤深。他的嗓音虽不雄壮，却甜美圆润，流畅集中，控制能力极强，加上突出的表现力和个人的舞台魅力，使他成为当代著名的歌唱表演艺术家之一，并被誉为 Ф. И. 夏里亚宾的继承人。

【加利 - 库尔奇，A.】

（Amelita Gatli - Curci，1882 ~ 1963）意大利花腔女高音歌唱家。1882 年 11 月 18 日生于米兰，1963 年 11 月 26 日卒于美国拉霍亚。1903 年毕业于米兰音乐学院，获钢琴 1 等奖。后主要靠自学成为歌唱家。1906 年在特拉尼首次登台，扮演了 G. 威尔迪《弄臣》中的吉尔达，成为她受欢迎的保留剧目之一。其后 10 年中，她主要在意大利、南美洲、西班牙等国演唱。1916 年在芝加哥演唱吉尔达获得成



加利 - 库尔奇像

功，从此成为芝加哥歌剧团成员达 8 年之久。1921 ~ 1930 年是纽约大都会歌剧院的主要演员。她还举行过世界旅行音乐会，在中国上海也演出过。后期她患咽喉肿瘤，从此退出歌坛。她擅长的角色除吉尔达外，还包括《费加罗的婚姻》中的罗西娜、《波西米亚人》中的咪咪、《茶花女》

中的薇奥莱塔，以及《清教徒》中的埃尔薇拉。她在歌剧和音乐会上的演唱都很成功，被誉为A. 帕蒂的唯一后继人。

【卡尔韦，E.】

（Emma Calvé，1858～1942） 法国女高音歌唱家。1858年生于德卡兹维尔，



卡尔韦像

1942年卒于米约。初随J. 皮热及M. 马凯西夫人学唱。1881年在布鲁塞尔首演《浮士德》中的玛格丽特。1887年在拉斯卡拉剧院演唱《哈姆雷特》中的奥菲莉亚时，听众报以嘘声。后随R. 拉博德学艺后，重演该角色时大获成功。1891年受聘于巴黎喜歌剧院担任主要演员。1892～1893年，相继在伦敦科文特加登和纽约大都会歌剧院演唱。同年，扮演《卡门》中的主角轰动歌坛。法国作曲家J. 马斯内专为卡尔韦写作了《纳瓦拉姑娘》中的阿尼塔和《萨福》中的法妮的唱段。这两部歌剧由卡尔韦先后在伦敦科文特加登歌剧院（1894）和巴黎喜歌剧院（1897）上演，均获得成功，从此蜚声乐坛。卡尔韦的嗓音甜美圆润，具有女中音的特色。她用富有弹性的高声区，成功地演唱了玛格丽特和奥菲莉亚等。她被评论家誉为最优秀的卡门扮演者。

【卡拉斯，M.】

（Maria Callas，1923～1977） 美籍希腊女高音歌唱家。1923年12月2日生于纽约，1977年9月16日卒于巴黎。1937年随母回国，就学于雅典音乐学院，从师E. de伊达尔戈。1941年在雅典歌剧院正式登台，在《托斯卡》中饰女主角。1947年在意大利维罗纳演出歌剧《拉焦孔达》一举成名。此后两年又在威尼斯演唱绮瑟、杜朗多、布琳希尔德等戏剧性女高音的角色。1950年进入米兰拉斯卡拉剧院，演出了《阿依达》。此外她还在伦敦科文特加登歌剧院（1952）、芝加哥（1954）、纽约大都会（1956）等歌剧院演



卡拉斯像

唱，获得世界声誉。她一生扮演过43个角色，共上演500多场次。50年代是她演唱生涯的鼎盛时期。60年代因演唱过累以及社交活动频繁等原因，导致嗓音早衰。1965年在英国演出最后一场《托斯卡》后，退出舞台。1973年东山再起，与著名男高音G. 迪斯泰法诺联合举行独唱音乐会，遍游欧美各国，但已不复当年。

卡拉斯对声乐艺术的贡献，是复活并提高了19世纪初期美声学派的一些传统剧目，如V. 贝利尼的《诺尔玛》、《海盗》、《清教徒》，G. 多尼采蒂的《安娜·博莱娜》，L. 凯鲁比尼的《美狄亚》，G. 威尔迪的《纳布科》、《西西里晚祷》，G. 斯蓬蒂尼的《奥琳皮叶》，以及G. 罗西尼被埋没了100多年的《土耳其人在意大利》和《阿尔米达》，首演了J. 海顿的歌剧《奥尔甫斯与欧里狄克》。她赋予这些剧目新的生命力。她那唱做并重的高超表演艺术，成为当代歌剧艺坛上的典范。有人把她和E. 卡鲁索、Ф. И. 夏里亚宾并列为20世纪对后世影响最大的3位歌唱家。她的嗓音音域宽广，既能唱最轻巧的花腔女高音，又能唱强烈的戏剧女高音，甚至女中音卡门等角色，因而赢得全才女高音的声誉。生前曾录有大量唱片及录音带。

【卡鲁索，E.】

（Enrico Caruso，1873～1921）　意大利男高音歌唱家。1873年2月27日生于那不勒斯，1921年8月2日卒于同地。童年在教堂中歌唱，为该市著名歌手。后从师G. 韦尔基内和V. 隆巴尔迪。1894年在那不勒斯首次登台并不成功。尤其是1901年在该市圣卡洛剧院演唱《爱情的灵丹》遭受冷遇后决心永不在该市演唱。1902年在蒙特卡洛与N. 梅尔巴同台演唱



卡鲁索像

G. 普契尼的《波希米亚人》获得成功，同年又在英国科文特加登歌剧院演出G. 威尔迪的《弄臣》，由此声名大噪。此间还到过西班牙、德国、奥地利、法国、南美等地演出。1902年在纽约大都会歌剧院登台，直到1920年。他在该剧院共扮演过36个角色，演出达600多场次。他很少回到意大利，只是1914年在罗马的科斯坦齐剧院和1915年在米兰的维尔梅剧院两次参加义演，扮演《丑角》中的卡尼奥。

卡鲁索早期的高声区不能运用自如，有时不得不使用假声或把乐谱移调；但这也促使他后来发展出一种绝妙的半声唱法，加上他那略似男中音的音色，使它不同于其他男高音。他的嗓音浑厚、辉煌，属于抒情－迫展男高音，既有一般男高音优美悦耳的特质，又能唱出炽烈的戏剧性激情。在他全盛时期，嗓音有如洪钟，具有非凡的力度，再加上高超的呼吸控制和早年发展的绝妙的半声，使他对演唱诸如《阿依达》中戏剧性的拉达梅斯和《爱情的灵丹》中的内莫里诺，均能应对自如。当《丑角》中卡尼奥痛哭流涕时，或《阿依达》最后一幕在地牢里唱平静而优美的二重唱，都能深深打动听众的心弦。有人

曾问他一个伟大的歌唱家需要具备那些条件，他的回答是："一个饱满的胸膛，一张大嘴，百分之九十的记忆力，百分之十的才智，大量艰苦的劳动和心中要有点东西。"他感情淳厚、富有幽默感，坦率、热情、慷慨。他演唱态度认真，尽力把一切献给听众。他认为不如此，就是对艺术的背叛。卡鲁索一生演了50余部歌剧。他对艺术歌曲和那不勒斯民歌的演唱造诣很深，他在歌唱方面的成就对世界声乐艺术的发展具有重要影响。他是第1个录制唱片的意大利男高音，录有250余张唱片，被誉为声乐史上杰出的男高音。

【科雷利，F.】

（Franco Corelli，1921～　）　意大利男高音歌唱家。1921年4月8日生于安科纳。曾就读于佩萨罗音乐学校。1951年在斯波莱托首次登台扮演《卡门》中的唐何塞。此后，相继在米兰、伦敦、柏林、纽约等世界著名歌剧院演唱，获得成功。他那饱满而音色略暗的嗓音，最初由于技巧所限，只适合演唱一些更偏重中间声区的现代歌剧。经过进一步学习之后，他的高声区得到了发展，音色变化也更丰富，从而成为当代最佳的意大利抒情斯平托男高音之一。他擅长演唱的角色是《爱尔那尼》中的爱尔那尼、《游吟诗人》中的曼里科、《杜朗多》中的卡拉夫、《阿依达》中的拉达梅斯等具有英雄气质的角色。他的扮相漂亮，仪表堂堂，为他的演唱增添了光彩。

【劳里－沃尔皮，G.】

（Giacomo Lauri－Volpi，1892～1979）意大利男高音歌唱家。1892年12月11日生于罗马，1979年3月17日卒于西班牙巴伦西亚。初学法律，后转学声乐于罗马圣塞西利亚音乐学院，从师A. 科托尼。1919年在维泰博首次以艺名G. 鲁比尼登台。1920年恢复本名。1922年受指挥家A. 托斯卡尼尼之聘，参加拉斯卡拉剧院，直至40年代。1922～1933年，他在纽约大都会歌剧院曾演唱了26部歌剧达230余场次，并参加了G. 普契尼的《杜朗多》在美国的首演，扮演王子卡拉夫。他擅长演唱《弄臣》中的曼图亚公爵、《游吟诗人》中的曼里科以及奥赛罗等。他的嗓音清脆、流畅，高音尤为出众，加上优美的连音，使他成为当代优秀的抒情斯宾托男高音之一。录有大量唱片并著有回忆录等。

【莉莉·勒曼，L.】

（Lilli Lehmann，1848～1929）　德国女高音歌唱家。1848年11月24日生于维



莉莉·勒曼的《女武神》剧照



莉莉·勒曼像

尔茨堡。1929年5月17日卒于柏林。在布拉格度过童年。其父奥古斯特，母玛利·勒韦皆歌剧演员。她6岁学钢琴，12岁从母学唱。1865年以扮演《魔笛》中的第一男童，在布拉格首次登台。1869年8月31日首次在柏林的宫廷歌剧院献艺，扮演《胡格诺派教徒》的玛格丽特。次年成为柏林歌剧院演员。1876年在拜罗伊特的节日剧院演唱了歌剧三部曲《尼贝龙根的指环》中的沃格琳德、黑尔姆维格和森林鸟，深得R. 瓦格纳赞赏。1880年夏在伦敦登台扮演《茶花女》中的薇奥莱塔和《迷娘》中的菲莉娜。1885年11月在纽约大都会歌剧院演唱卡门。此后直至1889年在该剧院扮演瓦格纳歌剧中的一些戏剧性角色。同年回到柏林，因她在国外耽搁的时间过久，被德皇禁止参加歌剧演出。1891年禁令撤销。1891～1892年和1898～1899年两次重返纽约大都会歌剧院演出《莱茵河的黄金》中的弗丽卡。1899年还在伦敦科文特加登歌剧院演出过。1905年在萨尔茨堡莫扎特音乐节上担任主要独唱家，后成为该音乐节的艺术指导。此后仍活跃于音乐会舞台上，直至1920年盛名不衰。

勒曼也是一位著名的声乐教师，执教严肃认真。早在1891年即在柏林教唱。近40年的教学实践，培养了不少优秀歌唱家。著名的G. 法勒和O. 弗雷姆施塔德都出自她的门下。她擅长的剧目极广，她扮演抒情的、花腔的和戏剧性的角色，都获得了成功。她还是一位才艺出众的表演家，突出表现在那些高度戏剧性和悲剧性的角色上。她的著作有《我的歌唱艺术》（1902）和自传《我的道路》（1913）。

【勒曼，L.】

（Lotte Lehmann，1888～1976） 美籍德国女高音歌唱家。1888年2月27日生于佩勒贝格，1976年8月26日卒于美国加利福尼亚州圣巴巴拉。就学于柏林，从师著名女高音歌唱家M. 马林格。1909年在汉堡歌剧院首次登台扮演《魔笛》中的第三男童。1910年，在O. 尼古拉的《温莎的风流娘儿们》中扮演埃恩肯。1914年在维也纳演出，获得成功，1916年成为维也纳歌剧院的主要演员。此后一直到1945年，她连续在维也纳歌剧院、伦敦科文特加登歌剧院、纽约大都会歌剧院演出。由于纳粹德国吞并奥地利，她于1938年离开维也纳，定居美国。1946和1951年，先后退出歌剧和音乐会舞台，从事声乐教学和著述活动。

勒曼先后演唱过R. 瓦格纳、R. 施特劳斯、W. A. 莫扎特、G. 普契尼、L. van 贝多芬等作曲家的数十部歌剧的主要角色。她那热情而激动人心的嗓音以及演唱风格，深得R. 施特劳斯的赏识。在施特劳斯复排《阿里阿德涅在纳克索斯岛上》和新剧《失去影子的女人》（1919）以及

《插曲》(1924)上演时，都特约她担任女主角。她被誉为当代最杰出的抒情斯宾托女高音之一。她录有大量唱片。她的著作有《开始和发展》、《不只歌唱》、《5 部歌剧和 R. 施特劳斯》等。



勒曼像

【雷特贝格，E.】

(Elisabeth Rethberg，1894～1976)美籍德国女高音歌唱家。1894 年 9 月 22 日生于德国施瓦岑贝格，1976 年 6 月 6 日卒于纽约。在德累斯顿音乐学院求学。1915 年在德累斯顿歌剧院首次登台演出《吉卜赛男爵》中的阿尔塞娜，一举成名。此后连续 7 个演出季受聘于该院，同时在米兰拉斯卡拉歌剧院、维也纳国家歌剧院、柏林歌剧院作客串演出。1922 年在纽约大都会歌剧院参加演出《阿依达》后，成为大都会最受欢迎的演员之一。此后 20 年受聘于该院担任主角。与此同时还常赴芝加哥、旧金山、伦敦、德累斯顿等歌剧院及萨尔茨堡音乐节演出。她在大都会歌剧院共扮演了 39 个角色，以阿依达最为出色。1928 年德累斯顿歌剧院首演 R. 施特劳斯的新作《埃及的海伦》，她成功地塑造了女主角海伦的形象。1942 年她辞离大都会歌剧院，还继续在各地音乐会中演唱了两年多，雷特贝格的嗓音优美动人，是抒情斯宾托女高音。A. 托斯卡尼尼称赞她是杰出的歌唱家。

【鲁福，T.】

(Titta Ruffo，1877～1953) 意大利男中音歌唱家。1877 年 6 月 9 日生于比萨，1953 年 7 月 6 日卒于佛罗伦萨。早年曾在罗马圣塞西利亚音乐学院从师 V. 佩西奇尼学习，后去米兰深造。1898 年在罗马科斯坦齐剧院首次登台。其后相继在意大利、维也纳、巴黎、伦敦和南美献艺。1912 年后在美国费城、芝加哥、纽约大都会歌剧院演出，都获得成功，成为美国歌剧舞台上最受欢迎的男中音之一。他虽不是一个善于表演的艺术家，但他那不寻常的嗓音征服了听众。某些评论家认为他是有史以来最好的男中音，高亢、嘹亮，音量惊人，是人声的奇迹，只有卡鲁索的嗓音能与他相比。他所扮演的角色中以唐·卡洛斯(《爱尔那尼》)、哈姆雷特、里戈莱托(《弄臣》)、费加罗(《塞维利亚的理发师》)、托尼奥(《丑角》)等最脍炙人口。他的演唱改变了人们对男中音的欣赏习惯——从欣赏 19 世纪的优雅风格到不加润饰的奔放的演唱风格。

【路德维希，C.】

(Christa Ludwig，1924～) 德国女中音歌唱家。1924 年 3 月 16 日生于柏林。从师其母及 F. 许尼－米哈采克学唱。

1946年在法兰克福首次登台扮演J. 施特劳斯的歌剧《蝙蝠》中的奥尔洛夫斯基。此后相继在达姆施塔特、汉诺威和汉堡等地演唱。1954年参加萨尔茨堡音乐节，扮演W. A. 莫扎特《费加罗的婚姻》中的凯鲁比诺。1955年受聘于维也纳歌剧院为常任演员。此后曾到纽约大都会歌剧院，伦敦科文特加登歌剧院演唱，皆获好评。她的嗓音丰满、甜美，富有表现力。她的音域宽广，不仅能自如地演唱几乎所有主要女中音的角色，还能胜任某些戏剧女高音的角色，如《菲德里奥》中的莱奥诺拉、《麦克白》中的麦克白夫人等。她同时是一位杰出的艺术歌曲歌唱家。她演唱G. 马勒的《大地之歌》中的唐诗歌曲尤为听众所称赞。她录有众多唱片，其中B. 巴托克的《蓝胡子公爵的城堡》、W. A. 莫扎特的《女人心》和J. 勃拉姆斯的《女低音狂想曲》等，都是她的保留曲目。

【洛斯安赫莱斯，V. de】

(Victoria de Los Angeles，1923～)
西班牙女高音歌唱家。1923年11月1日生于巴塞罗那。出身于音乐家庭，曾就学于巴塞罗那音乐学院。1944年在该市举行了她的首次独唱音乐会。1945年扮演了《费加罗的婚姻》中的伯爵夫人。1947年在日内瓦国际歌唱比赛中获头奖，并与B. 吉利在马德里同台演出了《曼侬》及《波希米亚人》，她担任女主角，声誉日增。此后她在巴黎、伦敦、米兰、纽约等各大歌剧院登台演出了W. A. 莫扎特、G. 罗西尼、G. 普契尼、C. M. von 韦伯、C. 德彪西、G. 比才的著名歌剧。自60年代中期开始，她偏重于音乐会演唱。

洛斯安赫莱斯的音域宽广，技巧完美，声乐修养全面。她本是抒情女高音，除了能演唱抒情斯宾托女高音及花腔女高音的角色外，还能扮演花腔技巧很难的女中音角色。她的声音优美动听而富于表现力，对各国的艺术歌曲有深刻的理解和切合风格的表现。她在推广西班牙民歌和丰富音乐会曲目方面作出了杰出贡献。她被誉为20世纪最佳的女高音歌唱家之一。

【麦科马克，J.】

(John McCormack，1884～1945)
爱尔兰男高音歌唱家。1884年6月14日生于阿斯隆，1945年9月16日卒于都柏林。在他正式学唱之前，就在1903年都柏林举行的全爱尔兰音乐节上获金质奖章。随之先后在罗马和米兰学习声乐。1906年在萨沃纳演出。1907年在伦敦科文特加登歌剧院扮演《乡村骑士》中的图里杜，从此每年夏季与L. 泰特拉齐尼或N. 梅尔巴在这个剧院同台演出《塞维利亚的理发师》、《梦游女》、《波希米亚人》、《蝴蝶夫人》等歌剧，直到1914年。1909年麦科马克在纽约曼哈顿歌剧院演唱《茶花女》中的阿尔弗雷多，受到美国公众的爱戴。1910～1918年期间，在纽约大都会歌剧院演唱了5个音乐季。他演唱过21个角色。其中最著名的有W. A. 莫扎特《唐璜》中的唐奥塔维奥，V. 贝利尼《梦游女》中的鲁道尔夫等。1923年后，他自认缺乏演戏才能，转而致力于音乐会演唱。他不仅擅长G. F. 亨德尔、W. A. 莫扎特和意大利的古典作品，同时对爱尔兰和德国歌曲都有独到的见解。他那圆润、清澈的嗓音，细腻的分句法，完美的气息控制，使他成为当时杰出的歌唱家之一。

【梅尔巴，N.】

（Nellie Melba，1861～1931） 澳大利亚女高音歌唱家。1861年5月19日生于墨尔本附近的里士满，1931年2月23日卒于悉尼。祖籍苏格兰，1886年到巴黎跟名师M. 马凯西学习。次年在布鲁塞尔首演《弄臣》中的吉尔达。1888年在伦



梅尔巴像

敦扮演露契亚和在巴黎演唱《哈姆雷特》中的奥菲莉亚。她真正的成功是在巴黎演唱了C. 古诺的《罗密欧与朱丽叶》中的朱丽叶（1889）和《浮士德》中的玛格丽特（1890）之后开始的。1889年在伦敦科文特加登歌剧院演唱《波希米亚人》中的咪咪更获得辉煌成功，成为她后来演唱的保留剧目。C. 圣－桑斯《埃莱娜》是专为她创作的。梅尔巴是19世纪末和20世纪初杰出的抒情、花腔女高音歌唱家之一，擅长演唱抒情性的角色。1926年在伦敦举行了正式告别演出。1925年出版了她的自传《旋律与回忆》。

【梅尔基奥尔，L.】

（Lauritz Melchior，1890～1973） 美籍丹麦男高音歌唱家。1890年3月20日生于哥本哈根，1973年3月18日卒于美国圣莫尼卡。早年在哥本哈根从师保罗·邦学唱男中音。1913年首次在哥本哈根皇家歌剧院登台，扮演《丑角》中的西尔维奥。继而从师V. 海罗尔德改唱男高音，后又随巴尔－米尔登堡专攻R. 瓦格纳的歌剧，而成为以演唱瓦格纳歌剧著名的歌唱家。1929年他在纽约大都会歌剧院演唱《齐格弗里德》和《特里斯丹和绮瑟》而名声大振，成为该剧院最重要的瓦格纳歌剧的男高音之一达20余年之久。他演唱《特里斯丹和绮瑟》达200余场次，这说明了他的体力与嗓音耐力的坚实。他的嗓音具有男中音色彩，但高音宏亮，发音清晰富有表现力。这些优点常使听众忽略他在戏剧表演上的局限性和节奏的不严紧。曾录有大量唱片，还参加过百老汇音乐剧、电影和广播的演出。他被誉为当代杰出的英雄男高音之一。

【米尔恩斯，S.】

（Sherrill Milnes，1935～ ） 美国男中音歌唱家。1935年1月10日生于伊利诺伊州唐纳斯格罗夫。曾就读于德雷克大学及西北大学，后从师R. 庞塞尔。在圣菲歌剧团和波士顿歌剧团担任过一些次要角色。1964年首次在米兰登台扮演《塞维利亚的理发师》中的费加罗，同年在纽约市歌剧院登台扮演《浮士德》中的瓦伦汀。由于演唱的成功，次年他被聘在大都会歌剧院扮演同样的角色。此后他相继在维也纳、伦敦、芝加哥、汉堡等地演唱，声名大振，被认为是L. 蒂贝特、L. 沃伦和R. 梅里尔的无可争议的接班人。他的剧目极广，能演唱G. 威尔迪全部歌剧中的主要男中音角色。他的嗓音高亢嘹亮，

富于力度，高音区尤为通达浏亮，加上出色的连音和充沛的热情，使他成为当代最突出的男中音之一。

【米拉诺夫，Z.】

（Zinka Milanov，1906～　）　南斯拉夫女高音歌唱家。1906年5月17日生于萨格勒布。从M. 泰尔尼娜和F. 卡皮学习声乐。1921年于卢布尔雅那首次登台。在萨格勒布歌剧院担任首席女高音达7年之久，演唱了350场。其后在布拉格、维也纳和萨尔茨堡等地演唱。1937年12月17日在纽约大都会歌剧院演出，扮演《游吟诗人》中的莱奥诺拉，直到1966年4月13日她在该剧院最后演唱U. 焦尔达诺的《安德烈·谢尼埃》时为止，共演唱了14部歌剧，达424场次。她最擅长于演唱G. 威尔迪和G. 普契尼创作的作品。其中尤以列奥诺拉、黛丝德蒙娜、阿依达等角色为最著名。她的嗓音清澈、优美、有极强的力度，同时又能唱出迷人的轻声，被公认为是优秀的威尔迪作品女高音之一。

【尼尔松，B.】

（Birgit Nilsson，1918～　）　瑞典女高音歌唱家。1918年5月17日生于瑞典西卡鲁普。1941年在斯德哥尔摩皇家音乐学院从J. 希斯洛普学唱。1946年在斯德哥尔摩皇家歌剧院初次登台，演唱《魔弹射手》中的女主角阿加特。继而演出了R. 瓦格纳和G. 威尔迪的许多歌剧。50年代，她就赢得很高的国际声誉。她除了精于扮演瓦格纳歌剧的主要角色之外，对威尔迪、G. 普契尼、R. 施特劳斯的歌剧角色也极为擅长。尼尔松的歌声具有小号般的金属色彩和威力，音域宽广，持久力更是惊人。她到了61岁的高龄，仍旧在纽约大都会歌剧院举行独唱音乐会，嗓音嘹亮如昔。

【帕蒂，A.】

（Adelina Patti，1843～1919）　意大利女高音歌唱家。1843年2月19日生于马德里，1919年9月27日卒于威尔士的布雷肯。出身于歌剧演员家庭。7岁开始旅行演唱，被誉为神童。曾从M. 施特拉科斯克学唱。1859年在纽约首演歌剧《拉美莫尔的露契亚》中的露契亚，获得很大成功。后在欧美各著名歌剧院演出。在伦敦科文特加登歌剧院连续演出25个歌剧季（1861～1885）。她扮演过40多部名歌剧中的女主角。如《梦游女》中的阿米娜、《茶花女》中的薇奥莱塔、《塞维利亚的理发师》中的罗西娜等，都是她最擅长的角色。她最后一次演出是1914年。经过50多年的歌唱实践，直到70多岁，她的声音依然纯净、优美，灵活自如，花腔技巧轻灵典雅。晚年还录制了唱片，如《唐璜》中采莉娜的咏叹调《谴责我吧，亲爱的玛赛托》。她被公认为19世纪下半叶最著名的女高音。

【帕瓦罗蒂，L.】

（Luciano Pavarotti，1935～　）　意大利男高音歌唱家，1935年10月12日生于摩德纳。从师A. 波拉和E. 坎波加利亚尼。1961年在雷焦艾米利亚剧院举行的国际声乐比赛中获奖；同年在该市首次登台扮演《波希米亚人》中的鲁道夫而一举成名。其后相继在荷兰和英国演出获得成功。1965年与J. 萨瑟兰到澳大利亚旅行演出，扮演《拉美莫尔的露契亚》中的埃

德加；同年在米兰拉斯卡拉歌剧院登台，扮演《弄臣》中的曼图亚公爵。1968 年在美国旧金山和纽约登台扮演《军中女郎》中的托尼奥，声名大振。他的嗓音开放、明亮，高音辉煌，穿透力极强，曾被誉为“高音 C 之王”。他的演唱优美、热情、奔放，具有典型意大利唱风，擅长抒情及戏剧性角色，为当代最受欢迎的男高音之一。1986 年 6 月曾来中国访问演出受到热烈欢迎，录有大量唱片。

【庞斯，L.】

（Lily Pons，1898 ~ 1976） 美籍法国女高音歌唱家。1898 年 4 月 16 日生于法国德拉吉尼昂，1976 年 1 月 13 日卒于达拉斯。早年在巴黎音乐学院学钢琴。1923 年从 A. de 戈罗斯蒂加卡学唱。1928 年在法国米卢斯首次登台，扮唱 L. 德利布的歌剧《拉克美》中的女主角，其后两年在法国各地剧院演出。后被意大利歌唱家 G. 泽纳泰洛发现，推荐她去纽约大都会歌剧院接替 A. 加莉 – 库尔奇退休后的空缺。1931 年在该剧院演出 G. 多尼采蒂的《拉美莫尔的露契亚》中的女主角，获得成功。从此在大都会歌剧院演唱了 30 年。她曾在北美、南美、西欧作巡回演出。1964 年退休。由于她卓越的歌唱艺术，戴高乐总统曾亲自授予她罗兰十字勋章。

【平扎，E.】

（Ezio Pinza，1892 ~ 1957） 意大利男低声歌唱家。1892 年 5 月 18 日生于罗马，1957 年 5 月 9 日卒于美国斯坦福。学唱于博洛尼亚音乐学院。1914 年在松奇诺首次登台。第一次世界大战后开始在罗马、米兰拉斯卡拉、纽约大都会、英国科文特加登等世界著名歌剧院演唱。自 1926 年起，他连续 22 年担任纽约大都会歌剧院主要男低音，曾扮演过近 100 个角色。他以洪亮浑厚的嗓音，良好的声乐训练以及漂亮的扮相和戏剧才能闻名于世。他所扮演的唐璜、费加罗和国王腓力二世等都极为成功。除意大利歌剧外，他还擅长法国和德国歌剧。在他艺术生涯的后期，曾参加电影《卡内基音乐厅》和音乐剧《南太平洋》等的演出，皆获盛誉。他是当代受推崇的男低音之一。录有大量唱片。逝世后他的自传发表（1958）。

【普赖斯，L.】

（Leontyne Price，1927 ~ ） 美国黑人女高音歌唱家。1927 年 2 月 10 日生于密西西比州劳雷尔。1949 ~ 1952 年就学于纽约朱利亚德音乐学院。在校期间曾参加演出《福斯塔夫》和《三幕剧中的四圣徒》等歌剧。她正式登台是 1952 年，在 G. 格什温的《波吉与贝丝》一剧中扮演贝丝。并随剧团周游欧美各地作巡回演出，获得很高的声誉。1955 年在美国全国广播公司电视中心演出电视《托斯卡》。1957 年在旧金山歌剧院扮演《加尔默罗会修女的对话》中的莉多依娜和《阿依达》中的女主角。此后相继在伦敦皇家歌剧院、维也纳国家歌剧院、米兰拉斯卡拉歌剧院演出均获得成功。1960 年在萨尔茨堡音乐节上她扮演《唐璜》中的安娜小姐，深受 H. von 卡拉扬的赏识。普赖斯的演唱，以抒情性见长，能在戏剧性高潮时有力而透彻地抒发角色的真挚情感。她扮演的阿依达最为出色，由于她的非凡的艺术成就，1965 年荣获美国总统授予的自由勋章。

【萨瑟兰，J.】

（Joan Sutherland，1926～　）　澳大利亚女高音歌唱家。1926年11月7日生于悉尼。最初从母亲学钢琴和歌唱，19岁正式接受专业训练，但女高音区未获发展。她的第1个歌剧角色是H. 珀塞尔的《狄多与埃涅阿斯》中的狄多。1951年赴伦敦入皇家音乐学院和歌剧学校学习。1952年在科文特加登歌剧院首演《魔笛》中的夜后。1957年演唱《弄臣》中的吉尔达获得成功，并由此而成名。1959年演出露契亚（多尼采蒂《拉美莫尔的露契亚》）后，被公认是扮演19世纪意大利和法国传统歌剧中戏剧花腔女主角的佼佼者。1958年后她曾在加拿大、美国、澳大利亚、意大利、奥地利等国演出，担任过大量著名歌剧中的主要角色。1960年定居瑞士。



萨瑟兰像

【森布里赫，M.】

（Marcella Sembrich，1858～1935）美籍波兰女高音歌唱家。1858年2月15日生于加利西亚的维希涅夫奇克，1935年1月11日卒于纽约。幼年从其父学习小提琴和钢琴，12岁即公开演出。后在维也纳学习，老师发现她的嗓音很好，建议她改学声乐。1876年从意大利声乐家G. B. 兰佩蒂学习。1877年在雅典首次扮演V. 贝利尼的歌剧《清教徒》中的埃尔薇拉。1880年在德累斯顿扮演G. 多尼采蒂的歌剧《拉美莫尔的露契亚》中的女主角，获得成功。继而在伦敦科文特加登歌剧院和纽约大都会歌剧院演唱，被认为是杰出的花腔女高音之一。她饰演过30多个角色，其中最受欢迎的是《茶花女》中的薇奥莱塔。她的演唱生涯直到近60岁才告终止。她的嗓音音质完美，具有宽广的音域（c^1～f^3），技巧高超，音乐理解力强。她曾多年从事声乐教学工作，任教于费城的柯蒂斯音乐学院和朱利亚德音乐学院，培养了很多著名的歌唱家，如M. 耶里扎等。

【施瓦茨科普夫，E.】

（Elisabeth Schwarzkopf，1915～　）德国女歌唱家。1915年12月9日生于波兰波兹南省雅罗钦镇。1934年进柏林音乐高等学校，初学女低音，一年后从M. 伊沃金改学女高音，得到迅速发展。1938



施瓦茨科普夫像

年在柏林市歌剧院首次扮演歌剧《帕西法尔》中的配角卖花姑娘。同年，以成绩优秀奖毕业，赴英国深造。1942 年在柏林贝多芬音乐厅举行首次独唱音乐会，获得成功。1945 年受聘于维也纳国家歌剧院，成为演出莫扎特歌剧的最佳女高音演员。1947～1955 年，先后在伦敦科文特加登歌剧院、米兰拉斯卡拉歌剧院、威尼斯和旧金山等地歌剧院演出，获得了国际声誉。她擅演的角色有埃尔薇拉（《唐璜》）、玛采琳（《菲穗里奥》）、玛申卡（《被出卖的新娘》）、帕米娜（《魔笛》）、苏珊娜（《费加罗的婚姻》）、埃娃（《纽伦堡的歌唱师傅》）、索菲（《玫瑰骑士》）、薇奥莱塔（《茶花女》）、吉尔达（《弄臣》）、咪咪（《波希米亚人》）、巧巧桑（《蝴蝶夫人》）、曼侬（《曼侬·莱斯戈》）等。她扮演 R. 施特劳斯的《玫瑰骑士》中的韦尔登贝格公主一角，甚为成功。她的声音丰满而有光泽，音乐处理细腻而有分寸。她在艺术歌曲演唱上也有极深的造诣。为此，萨尔茨堡莫扎特协会特授予她 L. 勒曼奖章；英国剑桥大学授予音乐博士学位；德意志联邦共和国授予大十字勋章；1963 年意大利授予她奥菲欧金像奖。

【舒曼，E.】

（Elisabeth Schumann，1888～1952）美籍德国女高音歌唱家。1888 年6 月13 日生于梅泽堡，1952 年 4 月 23 日卒于纽约。1909 年在汉堡首次登台，以后在汉堡歌剧院演唱 10 年。她擅长演唱歌剧和德国艺术歌曲，以银铃般的歌声著称于世。从 1919～1937 年她是维也纳歌剧院的演员。1938 年移居纽约并在费城柯蒂斯音乐学院任教。1914 年纽约大都会歌剧院上演 R. 施特劳斯的《玫瑰骑士》时，她成功地扮演了女主角索菲。她塑造的 W. A. 莫扎特歌剧中的女主角，如黛斯皮娜（《女人心》）、苏珊娜（《费加罗的婚姻》）、采莉娜（《唐璜》）、帕帕盖娜（《魔笛》）尤为人们所赞赏。她演唱的 F. 舒伯特歌曲不少都有录音。编有《德国歌曲》（1948）一书。

【舒曼－海因克，E.】

（Ernestine Schumann－Heink，1861～1936）　美籍奥地利女中音、女低音歌唱家。1861 年 6 月 15 日生于布拉格，1936 年 11 月 17 日卒于好莱坞。初在奥地利学唱。后从 F. 维尔纳和 G. B. 兰佩蒂深造。15 岁在格拉茨初次登台演出，在 L. van 贝



舒曼－海因克像

多芬的《第九交响曲》中担任独唱。作为歌剧演员，她的首次演出是在德累斯顿宫廷歌剧院演唱《游吟诗人》中的阿苏塞娜。此后她连续在伦敦科文特加登歌剧院、纽约大都会歌剧院、拜罗伊特瓦格纳音乐节上演唱，吸引了广大听众。舒曼－

海因克的戏路很广，扮演过近 150 个角色。最负盛名的是 R. 瓦格纳歌剧中的人物，如《尼贝龙根的指环》中的埃尔达和弗丽卡、《特里斯丹和绮瑟》中的布兰盖内、《众神的黄昏》中的瓦尔德劳特等。舒曼 - 海因克的嗓音优美，音域特别宽广。她的歌声从 d ~ c^3，对女中音和女低音的角色都胜任有余。她的卓越的歌唱和戏剧表演，使她成为歌剧和艺术歌曲的杰出歌唱家之一。

【斯基帕，T.】

（Tito Schipa，1888 ~ 1965） 意大利男高音歌唱家。1888 年 1 月 2 日生于意大利莱切，1965 年 12 月 16 日卒于纽约。学唱于米兰，从师 E. 皮科利。在韦尔维切利首次登台，扮演《茶花女》中的阿尔弗雷多。此后，在米兰和罗马演唱获得成功。1919 ~ 1932 年受聘于芝加哥歌剧院。其后转到纽约大都会歌剧院。他擅长演唱意大利歌剧中的抒情男高音角色，也熟悉某些法国歌剧如《拉克美》、《曼侬》、《迷娘》等。1957 年他曾到苏联演唱并获得成功。他的嗓音甜美，音色抒情但不洪亮，不过由于完美的发声方法和纯熟的技巧而具有极佳的穿透力。他的句法流畅，吐字清晰，表情细腻，被誉为美声唱法的典范。他晚年执教于罗马，曾写过轻歌剧，著有自传《忏悔》（1961）。

【斯万霍尔姆，S.】

（Set Svanholm，1904 ~ 1964） 瑞典男高音歌唱家。1904 年 9 月 2 日生于韦斯特罗斯，1964 年 10 月 4 日卒于斯德哥尔摩。早年曾担任教堂管风琴手，后就读于斯德哥尔摩皇家音乐学院。1930 年首次登台，演唱男中音角色，扮演了《丑角》中的乡村青年西尔维奥和《费加罗的婚姻》中的费加罗。以后他又经过深造，改唱男高音。1937 年以男高音首次演唱 R. 瓦格纳的歌剧获得极大成功。自 1938 年起相继在萨尔茨堡、维也纳国家歌剧院、拜罗伊特、纽约大都会和伦敦科文特加登歌剧院演唱，被公认为 40 ~ 50 年代演唱瓦格纳歌剧的最佳男高音之一。他的嗓音虽然不够辉煌和富有激情，但由于他的理解力和音乐修养，使他的演唱总是完美无瑕。1956 ~ 1963 年任瑞典皇家歌剧院经理，为瑞典听众介绍现代歌剧作出了一定的贡献。

【泰巴尔迪，R.】

（Renata Tebaldi，1922 ~ ） 意大利女高音歌唱家。1922 年 2 月 1 日生于佩萨罗。初学钢琴于帕尔马。18 岁入博伊托音乐学院学习声乐，从师 C. 梅利斯。1944 年首次登台扮演 A. 博伊托的《靡菲斯特》中的埃莱娜。1946 年被指挥家 A. 托斯卡尼尼选中参加米兰拉斯卡拉歌剧院战后重建的开幕式首演。此后，她相继在伦敦科文特加登、那不勒斯圣卡洛、纽约



泰巴尔迪《奥赛罗》剧照

大都会等歌剧院献艺，颇获好评。她擅长于饰演抒情－戏剧性的角色，如G. 威尔迪和G. 普契尼歌剧的一些女主人公，并能兼唱花腔的角色。她的嗓音丰满圆润，极富表现力，但并不象很多意大利女高音那样沉迷于过分的胸音。她有极优美动人的半声，早期缺乏戏剧性感染力，但后期弥补了这个缺点。她被认为是当代最受推崇的意大利女高音歌唱家之一。1973年被授予威尔迪金奖。

【泰特拉齐尼，L.】

（Luisa Tetrazzini，1871～1940） 意大利女高音歌唱家。1871年6月29日生于佛罗伦萨，1940年4月28日卒于米兰。在佛罗伦萨音乐学院从其胞姐埃娃和切凯里尼学习声乐。1890年在该市的帕格利亚诺剧院首次登台，扮演《非洲女郎》中的伊内兹。继在意大利一些剧院演出后，到国外献艺，其中到过圣彼得堡、马德里、墨西哥和布宜诺斯艾利斯，曾被誉为阿根廷第一女高音。1907和1908年，她先后在伦敦科文特加登和纽约曼哈顿歌剧院扮演《茶花女》中的薇奥莱塔，获得成功。她所擅长的角色还有露契亚、吉尔达、罗西娜、阿米娜等。第一次世界大战期间曾在意大利多次义演，战后也多次举行音乐会。虽然她的低音略嫌苍白稚气，但是她的中声区和高声区却格外优美饱满，高音C以上的音尤为出众。她所演唱的华彩段和跳音，灵活流畅，造诣极高。是当时最卓越的花腔女高音之一。晚年执教于米兰。逝世时一贫如洗，由国家出资将她安葬。

【夏里亚宾，Ф. И.】

（Фёдор Иванович Шаляпин，1873～1938） 俄国男低音歌唱家。1873年2月13日生于喀山，1938年4月12日卒于巴黎。出身贫寒，童年时曾在教堂中歌唱，1890年参加地方歌剧团之前未受过正规的声乐训练。1892～1893年在第比利斯从师Д. А. 乌萨托夫学声乐。1896年参加莫斯科的马蒙托夫歌剧团，演唱了Н. А. 里姆斯基－科萨科夫的《普斯科夫的姑娘》中的暴君伊凡、А. С. 达尔戈梅日斯基的《水仙女》中的梅尔尼克和М. П. 穆索尔斯基的《鲍里斯·戈都诺夫》中的戈都诺夫等而声名大振。1899～1914年为莫斯科



夏里亚宾像

大剧院的演员。1901年首次在米兰拉斯卡拉歌剧院登台，这是他第一次获得国际声誉。1913～1914年演出于伦敦，1918年重返彼得格勒的马林斯基剧院，担任演员及艺术指导。1921年后定居巴黎。1935年曾来中国演唱。

夏里亚宾是一位具有独创精神的艺术家，他塑造的人物形象逼真，性格鲜明，突破了刻板的传统表演方法，形成了音乐与戏剧、表演与人物、语言与歌唱高度融合的艺术风格。他摈弃了历来的违反生活真实的形式主义台风，创造了尊重生活的现实主义表现艺术，把歌剧演出推到了新的高度。他的嗓音洪亮、有力、多采，音域宽广，色彩更象低音男中音。在演唱中

他大量使用朗诵的风格，并把它推进到完美的境地。他的演唱富有浓郁的生活气息和民族特色。在生活中，他生气勃勃，为人热忱，富有同情心。对艺术严肃认真，一丝不苟，除歌剧外还从事音乐会演唱。他拍有两部电影《可怕的沙皇伊凡》和《堂吉诃德》。录有近200张唱片。著有《我生活的一页》（1926）和《面具和人》（1932）。

【肖尔，F.】

（Schorr Friedrich，1888～1953）　美籍匈牙利男低音－男中音歌唱家。1888年9月2日生于匈牙利瑙吉瓦劳德，1953年8月14日卒于美国康涅狄州法明顿。就读于维也纳，从师A. 鲁宾逊。1912年首次在拉格茨登台扮演《女武神》中的沃旦，后主要献艺于柏林国家歌剧院（1923～1930）、拜罗伊特（1925～1931）、伦敦科文特加登歌剧院（1925～1933）和纽约诸地，除演唱R. 瓦格纳的各主要男低音和男中音角色外，还演唱过G. 迈耶贝尔《非洲女郎》中的内鲁斯科、R. 施特劳斯《莎乐美》中的约卡南，创造了个性各异的角色。1924～1943年他在美国大都会歌剧院连续演唱了19年均获成功。他的嗓音洪亮，并有极高的音乐修养，为当代最优秀的男低音－男中音歌唱家之一。

【谢皮，C.】

（Cesare Siepi，1923～　）　意大利男低音歌唱家。1923年2月10日生于米兰。自学歌唱。1941年在斯基奥首次登台，扮演《弄臣》中的刺客斯帕拉富奇莱。第二次世界大战期间，因参加反法西斯战争而暂停演出。战争结束后，谢皮先后在米兰拉斯卡拉、伦敦科文特加登、纽约大都会以及萨尔茨堡等歌剧院演唱。成功地扮演了《浮士德》中的靡菲斯特、《鲍里斯·戈都诺夫》中的戈都诺夫、《帕西法尔》中的古内曼兹等角色。他在纽约大都会歌剧院演出达24年之久。由于他扮相英俊，演唱热情、流畅而自如，以及不过分追求表现独特个性的高雅风格，致使他扮唱W. A. 莫扎特歌剧中的费加罗和唐璜尤为脍炙人口。

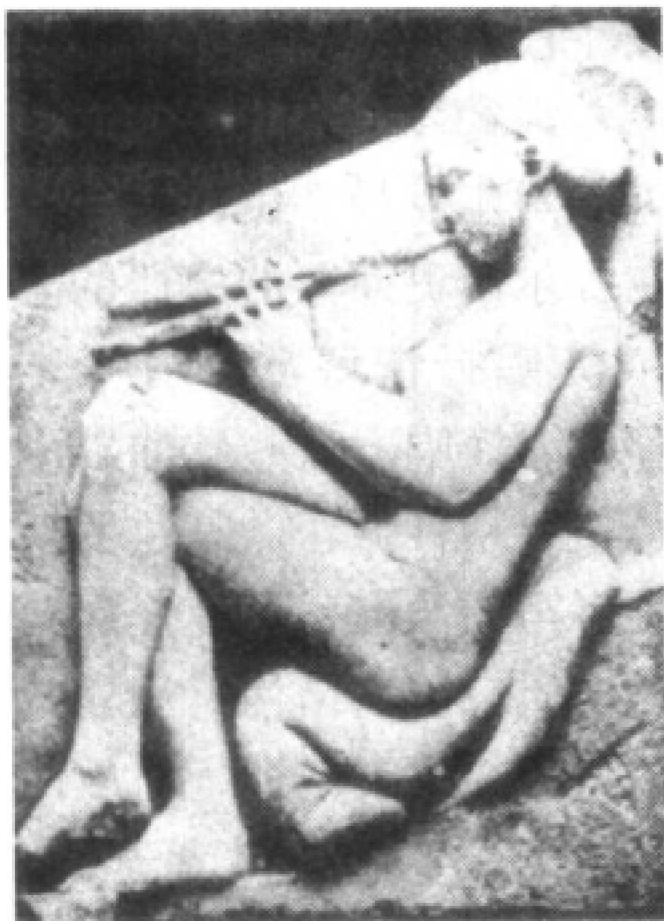
【耶里扎，M.】

（Maria Jeritza，1887～1982）　捷克女高音歌唱家。1887年10月6日生于布尔诺，1982年7月10日卒于南奥兰治。初在布尔诺和布拉格学唱，后赴纽约从M. 森布里赫深造。1910年在奥洛穆茨首次演出，演唱《罗恩格林》中的埃尔莎。一年后她进入维也纳民族歌剧院。1912年夏专为奥皇主演轻歌剧《蝙蝠》，同年10月在斯图加特市首演R. 施特劳斯的新作《阿里阿德涅在纳克索斯岛上》中的女主角。同时又在维也纳宫廷歌剧院主演M. von 奥勃莱特纳特为她写的歌剧《阿佛罗狄忒》，获得极大成功。从此成为该院的主要演员达23年之久。她以擅演G. 普契尼、E. W. 科恩戈尔德、施特劳斯、R. 瓦格纳等人的歌剧而闻名。1921年11月在纽约大都会歌剧院演出《托斯卡》、《苔依丝》、《杜朗多》、《费多拉》、《玫瑰骑士》等剧，轰动了美国。1935年结婚后退出歌剧舞台。1950年前后曾又在维也纳宫廷歌剧院和纽约大都会歌剧院露面，演出了《蝙蝠》。耶里扎的扮相美丽，具有表演才能，加上她的优美动听的歌喉，使她成为20世纪30年代最受欢迎的歌唱家之一。她著有自传《阳光与歌唱》（1924）。

四、外国音乐

【古希腊罗马音乐】

(music of ancient Greece and Rome) 欧洲最古老的音乐文化。它产生和发展于公元前32世纪～公元5世纪的漫长历史阶段，反映了从氏族社会逐步解体至奴隶制走向崩溃这一历史发展过程的社会生活。它在思想内容和艺术形式上综合了当时东、西方的文化成果，对后来欧洲各国音乐的发展有深远影响。



在爱琴海沿岸发现的小雕塑：《吹阿夫洛斯管的少女》

古希腊的音乐 流传至今的古希腊音乐的第一手资料极为有限（残存的乐谱还不到10件）。关于古希腊音乐的知识主要来源于当时的绘画、雕塑、文学诗歌、史学、哲学著作等。综合这些史料，可以对当时的音乐状况有所了解。

古希腊的地理范围除巴尔干半岛南部的本土外，还包括爱琴海诸岛、小亚细亚西岸、地中海沿岸以及黑海沿岸的广大地区。在爱琴海南端的克里特岛和伯罗奔尼撒半岛的迈锡尼等地发掘的属于公元前3200～前1200年的“爱琴文化”（也称“克里特－迈锡尼文化”），是迄今发现的古希腊最早的文化。在考古发现的墓穴画里描绘了伴随有歌唱和乐器演奏的舞蹈场面。古希腊的舞蹈总是伴有歌唱和管乐吹奏的。那时器乐已有所发展，它同劳动和礼仪有联系。在一幅克里特的壁画上反映了陶器匠在音乐声中举着各式各样的陶器行进。画上的青年人有的在歌唱，有的在吹奏双管阿夫洛斯，弹奏多弦的基萨拉和晃动响板类型的西斯特尔。在爱琴海沿岸和岛屿还发现了演奏里拉、基萨拉和阿夫洛斯的音乐家的小雕像。

属于公元前12～前8世纪的所谓“荷马时期”遗留了较多的文物资料。传说由盲诗人荷马记述的两部史诗《伊利昂纪》和《奥德修纪》产生在公元前10～前8世纪，其核心内容可追溯到公元前12～前11世纪，这些史诗反映了古希腊原始氏族制度逐步解体和奴隶制开始形成时期的社会生活，其中不少涉及当时的音乐状况。如《奥德修纪》中记述了女奴们以舞蹈和歌唱迎接主人远征归来的情景。

“荷马时期”广泛流传过各种劳动歌曲，如磨工歌、织布歌、割麦歌、放牧歌等。葡萄的丰收常常伴随着青年男女的有领有和的劳动歌舞。在婚丧礼仪上分别演



公元前5世纪古希腊音乐家演奏竖琴、基萨拉和利拉（瓶画）

唱婚礼歌和葬礼歌。在荷马时期还形成了“英雄史诗”的体裁，它是由凯旋歌和葬礼歌演变而来。史诗本身既是诗歌文学，又是音乐作品，它由称为阿埃德的职业弹唱艺人吟唱，用基萨拉伴奏。

公元前8～前5世纪时期，原始公社制迅速解体和奴隶制进一步发展。随着贸易的增长，形成了众多的城邦。自公元前776年起在奥林波斯山脚下举行了每4年一次的体育竞技比赛（现今的国际奥林匹克运动会是这一传统的继续和发展）。这种体育盛会常常伴有音乐。自公元前590年起在德尔斐开展了音乐比赛，称为“奉祀阿波罗的皮托竞技”。起初主要是带器乐伴奏的歌唱比赛，后来加进了基萨拉和阿夫洛斯的独奏比赛。

个人感情在诗歌中的表现，导致独唱抒情诗歌的产生。公元前8～前7世纪在列斯博斯岛形成的音乐诗歌学派，对独唱抒情诗歌的发展有特殊意义。这个学派的代表人物有阿尔凯奥斯、萨福和阿那克里翁等。在他们的作品中以细腻的手法表现了失去青春的忧愁、热烈的爱情、痛苦的惜别等多种多样的感情体验。可惜音乐失传，只留下一些诗词。从这些诗词可以判断出音乐的不同体裁，其中有赞歌、诙谐的饮酒歌、悲歌、颂歌以及器乐曲等。

约公元前676年在斯巴达音乐比赛会上获胜的音乐家泰尔潘德罗斯改进了基萨拉，把弦增至七根，并为“基萨拉琴歌”（用基萨拉伴奏的独唱）奠定了基础。同时“阿夫洛斯管歌”（用阿夫洛斯管伴奏的独唱）也得到了发展。此外，公元前586年小亚细亚阿夫洛斯学派的首脑阿尔戈斯的萨卡达斯在德尔斐用阿夫洛斯演奏了表现阿波罗神与龙蛇皮同搏斗并获胜的《皮托大曲》，开创了器乐独奏和标题音乐的先例。

公元前7～前6世纪音乐诗歌艺术在斯巴达获得发展。音乐的社会作用受到极大的重视，将音乐作为国事活动和教育青年的重要手段。活跃在斯巴达的音乐家和诗人有泰尔潘德罗斯、提尔泰奥斯、阿尔基洛科斯、阿尔克曼、伊比科斯和斯特西科罗斯。提尔泰奥斯写的威严的悲歌和战斗歌曲属齐唱抒情诗歌，用阿夫洛斯伴奏，在作战时演唱。这些歌曲以刚毅和活跃的特征使人精神振奋。品达罗斯为竞技比赛优胜者写的颂歌，具有庄严隆重、情绪高昂的性质。颂歌结构是三段式，中间一段是传奇般的故事叙述，前后两段是对优胜者的赞誉。竞技优胜者返回家乡时，有凯旋歌陪伴。



《演奏基萨拉》（绘画）



公元前1世纪古罗马酒神祭祀剧（浮雕）

公元前5～前4世纪，是奴隶主民主政治获得巩固和发展的时期，也是希腊古典文化高度繁荣的时期。希腊的戏剧、音乐美学和音乐理论获得了很大的发展。

首先是希腊悲剧。它由祭祀酒神仪式中的酒神颂歌演变而来。它是戏剧、音乐、舞蹈和诗歌结合在一起的综合艺术形式。最初由一个演员讲述故事，后发展为由三个演员同时登台。演员戴假面具，穿高底靴，女角由男演员扮演。整个演出伴有歌队演唱（领唱与齐唱交替）和器乐演奏（阿夫洛斯或基萨拉），在可容数万人的半圆形露天剧场演出。

悲剧通常取材于神话传说和荷马史诗，以人和无法抗拒的“命运”之间的冲突，曲折地反映了当时的社会矛盾。悲剧剧本用诗体写成，有单部剧和三联剧的不同形式。



古希腊露天剧场的遗址

悲剧（tragedy）一词希腊文是“羊”（tragos）与“歌”（ode）的结合。这可能和悲剧的演出常常附加一出“羊人剧”（satyras）有关。其中歌队装扮成希腊神话里的小神“羊人”（半人半羊的形象），表演轻松的短剧，以调剂剧场气氛。悲剧的形成和它的演出都和音乐有密切关系。著名的悲剧作家埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯，也可以说是音乐家，在他们



行吟诗人荷马在乐器的伴奏下，吟唱着特洛伊英雄们的赞歌。

的悲剧作品中音乐占了相当的分量，在烘托情节气氛、揭示矛盾冲突、表达思想情感方面起了重要作用。

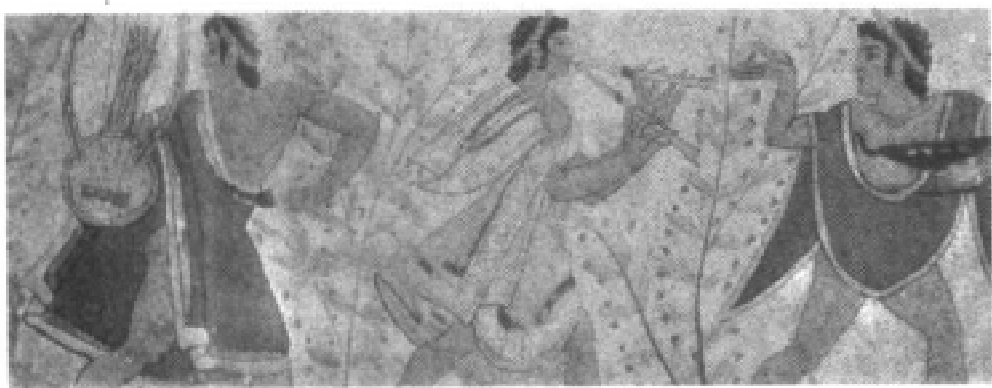
喜剧的产生也和祭祀酒神仪式有关，它的基础是酒神节上庆贺丰收的狂欢游行的歌舞。“喜剧”一词希腊文由“欢游”（komos）和“歌”（ode）结合而成。古希腊喜剧作家阿里斯托芬的作品以讽刺或嘲笑的手段，夸张的表演和锋利的台词，揭露不合理的社会现象。喜剧中常用音乐衬托台词，有时还直接用歌队唱民间诙谐歌曲。与悲剧相比，音乐的比重较少。

在音乐上的丰富实践，导致了古希腊音乐美学和音乐理论的创立和发展。在许多传奇的神话中（例如关于奥尔甫斯、阿波罗的故事），人们就在思索音乐的神奇



古希腊底比斯壁画：演奏鲁特琴的女乐师

力量。公元前6～前4世纪出现的许多古希腊思想家、哲学家研究音乐的本质，各自从唯物或唯心的世界观出发，提出了不同的观点，进行了有益的探讨。赫拉克利特（约公元前540～前480）论述了音乐的辩证自然属性，他认为“互相排斥的东西结合在一起，不同的音调造成最美的和谐”。毕达哥拉及其学派以数学的观念揭示了音乐的音响学原理，认为数的比例是



公元前5世纪的利奥珀德墓壁画描摹品

判断音乐是否和谐的标准。而亚里士多塞诺斯（约公元前375～?）则认为评判音乐的标准是人的听觉，是人对音乐的活生生的知觉。柏拉图（约公先前428～前347）及其弟子亚里士多德（公元前384～前322）则论述了音乐的伦理道德意义和表情作用。柏拉图认为最好的音乐“能够使最优秀、最有教养的人快乐”，但是，他不同意“音乐艺术的尺度是娱乐”。他认为“音乐教育除了非常注重道德和社会目的以外，必须把美的东西作为自己的目的来探究，把人教育成美和善的”。亚里士多德认为音乐有3种目的：“教育、消遣和精神方面的享受”，它能“使自由的人可以在暇余时享受精神方面的乐趣”。他还说：“音乐对人的性格有显著的影响，所以应该列入青年的教育课程里。”他认为“多里亚式乐调使人温和平静，弗里季亚式乐调使人充满宗教狂热等”。古希腊思想家、哲学家们确立的许多概念，如“音乐”、“旋律”、“节奏”、“音阶”、“调式”等，具有普遍意义，至今仍在使用。

公元前4世纪至纪元初，希腊文化传播到东方和西方，为当地文化结合，形成了希腊化时期的文化。随着哲学、自然科学（数学、天文、地理、医学）以及建筑、绘画等艺术的发展，音乐也获得新发展。在大城市建造了专门的音乐厅，建立了庞大的乐队，乐器进一步改进（提摩忒乌斯将7弦基萨拉增至11弦，以后增至20弦），哑剧舞蹈兴盛，娱乐性的饮酒歌流行。当时的哲学家和诗人对只注重外在技巧忽略思想内容的音乐表示不满，指出这种音乐“什么也不能表现，而只可以挠痒听觉神经，这使人想起烹调艺术”。音乐的这种状况，反映了走向没落的统治阶级的情趣。

古罗马的音乐　早在希腊文化繁荣的时期，古罗马国家已经形成（公元前510年建立共和国）。虽然罗马于公元前146年征服了希腊，但是它的文化艺术（包括音乐）却是在古希腊文化的影响下发展的。同时，它也具有某些自己独特的东西，这在用提比亚（tibia，古希腊阿夫洛斯的拉丁别名）伴奏的凯旋歌、婚礼歌、葬礼歌、饮酒歌中有所体现，在古老的军歌和舞蹈中也有反映，但比较豪华、外在和喧闹。

古罗马音乐文化最早的渊源是公元前5世纪伊特拉斯坎人的音乐。他们的劳动



夸张的古希腊歌唱家塑像

歌曲具有节奏准确鲜明的特征；他们的体操和拳击均用提比亚伴奏。但是，古罗马的音乐文化更多地是吸收了外来的成果，主要来自古希腊，同时还来自叙利亚（舞女和笛手）、巴比伦、西班牙（来自卡迪克斯的著名舞女）和埃及等地。

音乐在古罗马国家的社会生活中起着重要的作用。为了对外军事扩张和对内镇压奴隶，古罗马统治阶级豢养了庞大的军队，军中配有军乐队、乐师和歌手，以炫耀军威，鼓舞士气。在杂技和戏剧表演中，有庞大的歌队和乐队，人数有时甚至超过观众。在贵族宫廷和别墅拥有水压风琴和阉人歌手。大商人财主家还组织有奴隶乐队。在古罗马文化生活中，有深刻伦理道德意义的古希腊悲剧被豪华的马戏演出或血腥的角斗士格斗场面所取代。音乐在古罗马的统治阶级的手中，成为炫耀权势或纯粹娱乐的工具。

在古罗马的民间文化生活中，露天演出的带假面的即兴滑稽戏和独舞哑剧获得了发展。这些演出都伴有歌唱和喧闹的乐队伴奏（乐器来自希腊或东方）。

古罗马统治者对有民主倾向的文艺进行残酷的镇压，例如，在公元前5世纪的《十二铜表法》中规定："编造或歌唱含有诽谤或侮辱他人的歌词"的人，处以死刑。

广大奴隶和贫民由于遭受贵族奴隶主的残酷剥削和压迫，生活悲惨，历次的反抗屡遭失败，人们在绝望中盼望身心解脱，于是臆造和流传出"救世主"耶稣的故事。最初（公元1世纪）起源于巴勒斯坦，后传入罗马帝国全境，从而产生了基督教。随着基督教的诞生也出现了为基督教服务的宗教音乐（单声部的齐唱圣咏）。

古希腊罗马音乐的共同特征 根据有关的史料和残存的乐谱分析，可归纳出下列特征：①音乐与诗歌、舞蹈以及戏剧存在着密切的联系；②音乐是单声部的，音域不超过两个八度；③音乐分声乐和器乐两大类，但以声乐为主；声乐有独唱和齐唱，歌曲的节奏服从诗词的音节和韵律；器乐主要用来伴唱伴舞，但也出现了纯器乐曲。乐器包括管乐、弦乐、打击乐等不同种类和样式的乐器。④在题材内容和体裁形式上是多种多样的，有世俗的，也有宗教的，但以世俗的为主；⑤存在着多种音阶调式，各有其不同的表情意义。调式基础是下行的四音音列，两个四音音列按音高顺序衔接，构成一定的音阶调式，各有其特定的名称（如多里亚调式、弗里吉亚调式等）；⑥出现了文字记谱法（用腓尼基文或希腊文字母标记），分声乐谱和器乐谱两种，标明音高，但不能记录节奏；⑦出现了职业音乐家，开办了音乐学校，举行了音乐比赛；⑧创立和发展了音乐理论和音乐美学；⑨音乐的社会作用在一定时期得到了充分地重视。

古希腊罗马的音乐文化是人类珍贵的文化遗产，研究这份遗产，有利于了解欧洲思想文化的历史发展进程。

【欧洲中世纪音乐】

(music of Europe in Middle Ages)

指476年西罗马帝国灭亡至15世纪中叶文艺复兴运动进入高潮期之前近1000年间的欧洲音乐。这期间，欧洲封建制度正经历着从形成、发展、兴盛直到开始衰退的

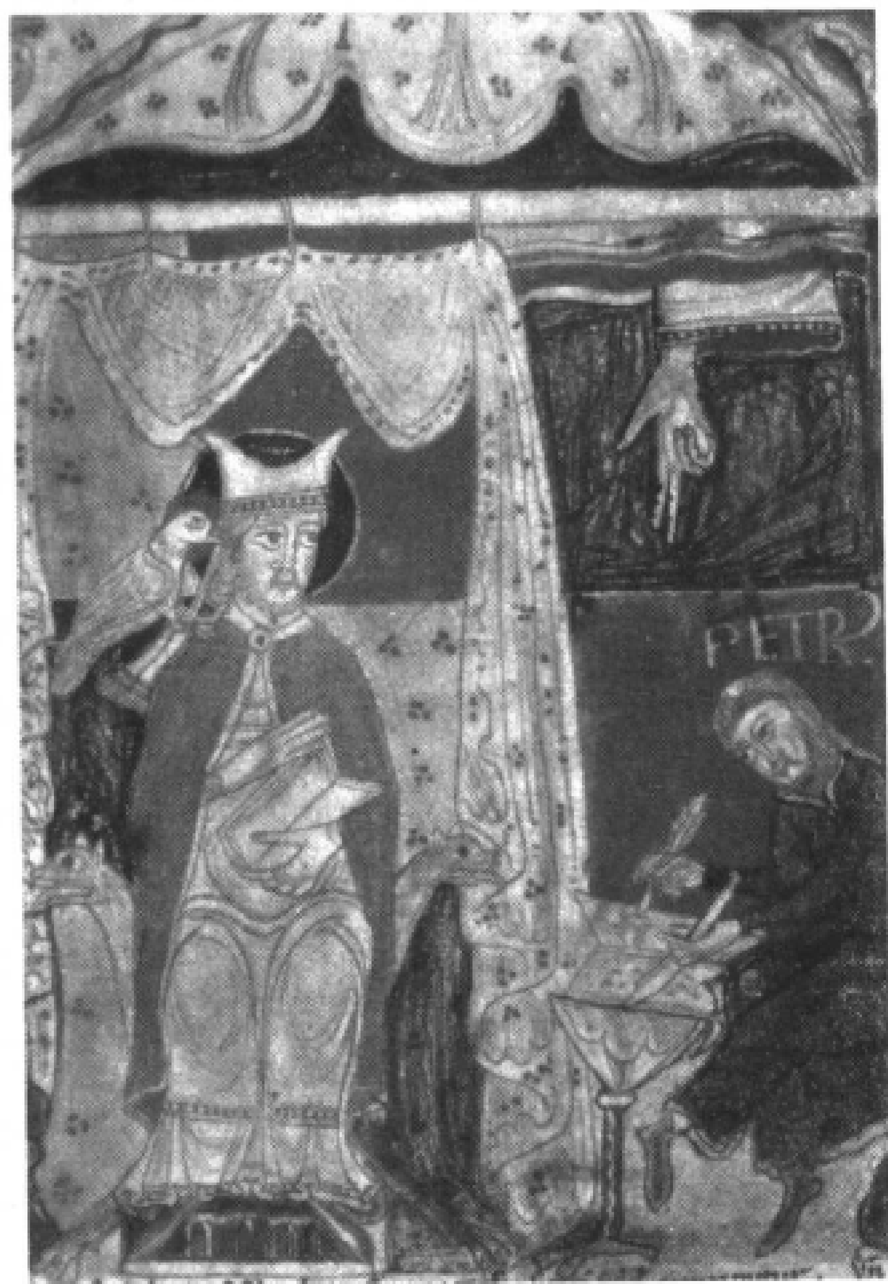


罗马教皇格列高利一世（绘画）

过程，其间的音乐文化也经历了一个深刻的历史演变过程。它可以划分为两个发展阶段，即封建社会早期的欧洲音乐（5～11世纪），与封建社会兴盛期的欧洲音乐（12～15世纪中叶）。

封建社会早期的欧洲音乐 476年西罗马帝国灭亡，奴隶制度瓦解，9～11世纪之间欧洲封建制度已经形成。当时，古希腊罗马文化已经衰落，天主教会成为中世纪文化的垄断者，一切文化都染上了浓厚的宗教色彩。当时的音乐教育、创作、演出、理论研究都由教会垄断。7世纪以后圣加尔、圣马蒂亚勒、圣阿芒、蒙特卡西诺等修道院，成为当时的音乐活动中心。这一时期产生了下述几种重要音乐体裁：

格列高利圣咏 从4世纪起，天主教会的圣咏经历了近300年的发展，终于在6世纪末、7世纪初罗马教皇格列高利一世在位时加以淘汰、选择，进行了规范化和加工，编成唱经本，作为经典固定下来，在教会的各种仪式活动中使用。后人称之为格列高利圣咏。发现于圣加尔修道院的这种圣咏的最早版本是8世纪的手抄本。这种圣咏的词是拉丁文的《圣经》经文，音乐结构的特点是单声部的自然音的旋律，其节奏如今已难明确判定；在词曲关系上有的是词的一个音节对曲调的一个音，具有朗诵性；有的则是一个音节对许多音，具有歌唱性，甚至形成为一种花腔。经过几个世纪的发展，到了10世纪，圣咏的这种形式开始解体。大约于10世纪初圣加尔修道院的两位僧侣诺特克和托蒂洛接受了东方拜占廷教会音乐的影响，将圣咏加以改造，形成了西昆斯和特罗普。西昆斯的特点是将圣咏中没有歌词的花腔部分填上散文诗，词的每一个音节配一个音。由于诗文的影响，原来的花腔旋律和节奏也发生了变化；特罗普同西昆斯的不同，在于填入的新词不是散文诗而是韵文诗。经过这种改造后产生的新旋律，大大偏离了原来格列高利圣咏的性格，往往同当地世俗的民歌旋律有某些接近。有时西昆斯和特罗普脱离了原来的宗教仪式，成为一种宗教抒情歌曲。这种情况说明由于世俗民间音乐的渗入，格列高利圣



这幅12世纪的插图表现罗马教皇格列高利一世正在向书记员口述。格列高利一世开始主持编订教堂音乐用曲，单声部的“格列高利圣咏”就是以他的名字命名的。

咏已开始解体。教会当局对这种新的趋向进行了抵制，曾召开特伦托宗教会议，决定圣咏中禁用西昆斯和特罗普，使这种在宗教音乐内部的革新受到阻碍。



大卫王和演奏不同乐器的乐师在一起

宗教剧　它源于带对唱形式的特罗普，约于10世纪初叶在圣加尔修道院由教士们最早演出。起初，它的内容来自《圣经》，用拉丁文演唱，曲调虽然比较生动活泼，但仍然没有真正脱离圣咏的类型。这种音乐体裁很快便世俗化了：在宗教题材中渗入了世俗性因素，出现了商人、魔鬼之类，妇女角色占据了重要地位，有的甚至引入了民间艺人的杂要表演，拉丁文歌词逐渐被地方民族语言所取代。此外逐渐使用了舞台布景道具、化妆，演出地点也从教堂内移到教堂门口的广场乃至集市上，民间音乐的因素也增加了。宗教剧的发展从另一个方面说明教堂音乐内部正在发生变革，世俗民间因素的渗入已成为不可抗拒的历史潮流。

欧洲多声部音乐的萌芽　圣阿芒修道院的僧侣胡克巴尔德，其后的意大利音乐理论家阿雷佐的圭多，在他们的音乐著作中都论述了一种新的多声部音乐现象，称为奥加农。它的特点是在格列高利圣咏曲调的下方或上方，加入一个新的声部，形成两个声部的对置，二者间的音程关系从同度开始，进入平行四度，或五度最后又回到同度。后来和声音程的范围又扩大，出现了二度和三度，使新声部旋律的独立性逐渐加强。11世纪，奥加农的声部进行更加自由，出现了交错进行，旋律线也更为丰富。然而这毕竟只是多声部音乐的一种最原始的因素，真正的多声部音乐还没有形成。

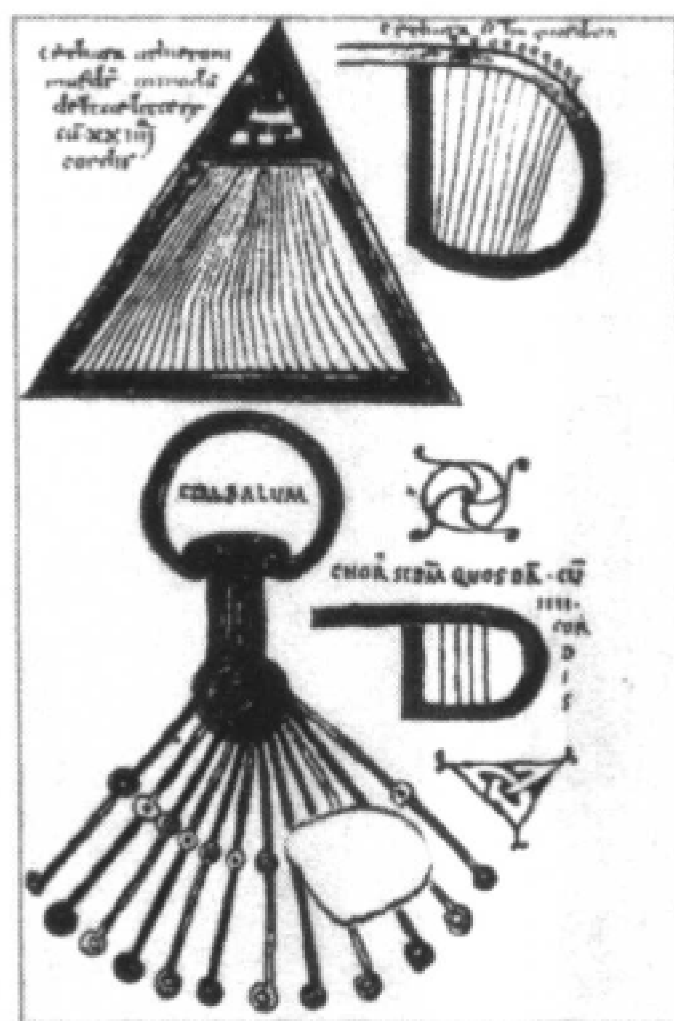
封建社会兴盛时期的欧洲音乐　封建制度的确立使生产力得到进一步提高，12、13世纪，欧洲的城市得到很大发展，世俗的王权得以巩固。在这个基础上，城市文化发展迅速，欧洲几十座大学先后建立，新的哥特式建筑风格已将旧的罗马式风格取而代之，文学艺术都有所发展。14、15世纪前期，在意大利的文学、诗歌、绘画中，最早的人文主义思想已经萌芽，出现了象但丁、F. 彼特拉克、G. 薄伽丘、乔托等杰出代表。在当时，一方面是封建王权的强化和城市文化的发展，但另一方面以教会为代表的宗教意识形态在精神文化领域中占统治地位。在音乐领域中表现为：一方面是封建贵族世俗音乐得到了发展，另一方面则是以教堂、修道院为中心的宗教音乐的进一步繁荣。而这二者之间又经常互相影响、互相渗透。

12～13世纪　这一时期欧洲音乐文化中出现了一个重要现象，即产生了具有一定艺术水平的属于世俗音乐体裁的骑士歌曲。它的产生，具有特定的社会经济文化背景。封建王权和城市力量的增强，促使文化水平较低的世俗贵族阶级要求打破教

会对文化的垄断，建立自己的世俗文化；于是，在封建城堡形成了世俗文化中心。十字军东征更加促进了这个过程，骑士歌曲成为这种新文化的重要组成部分。它是一种由骑士们创作、演唱的单声部的抒情歌曲，发源于法国南部的普罗旺斯，称为吟唱诗人歌曲。它的内容多数是表现骑士们向他们所钟爱的妇女表示爱情，也有的是向国王表示忠心的，也有同十字军东征有关的政治内容。在音乐结构上多是段落分明的分节形式，旋律富于感情色彩，节奏自由，调式接近于今日的大调，由一种乐器伴奏，同格列高利圣咏的格调迥然不同。当时有代表性的吟唱诗人有贝尔纳（约1125～约1195）、兰博（？～1207）、贝尔特朗（约1140～约1215）等人。法国北部吟唱诗人歌曲的特点是城市、民间音乐的影响较多，更接近于舞曲，其代表人物有亚当·德拉阿尔（约1250～约1306）等人。骑士歌曲在德国出现稍晚，称为恋诗歌手歌曲，它受法国骑士歌曲的影响，其内容宗教性较强，音乐有些古板，代表人物有库连贝尔格、瓦尔特（约1170～约1230）等人。骑士歌曲经历了200多年的发展，由于骑士阶层本身的逐渐没落，至14世纪时便随之衰落了。

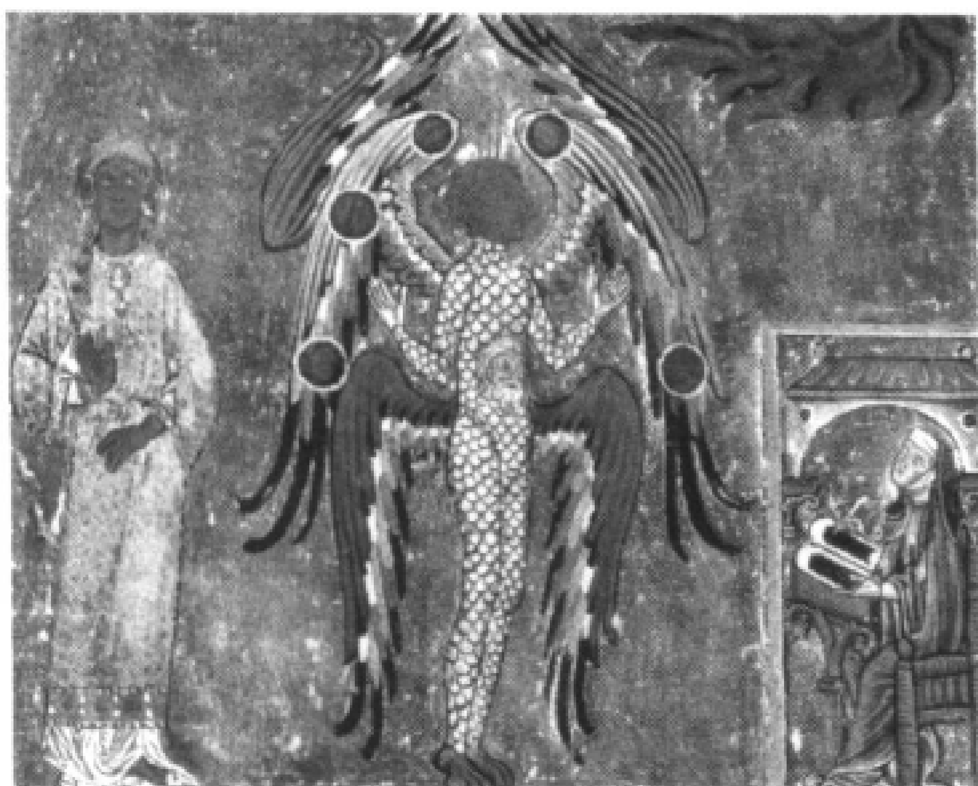


早期教堂乐师在指挥无伴奏圣歌合唱



罗马哲学家和作家波伊提乌的音乐专著《音乐的体制》，概述了希腊音乐的理念，对中世纪的音乐家产生了极大的影响。

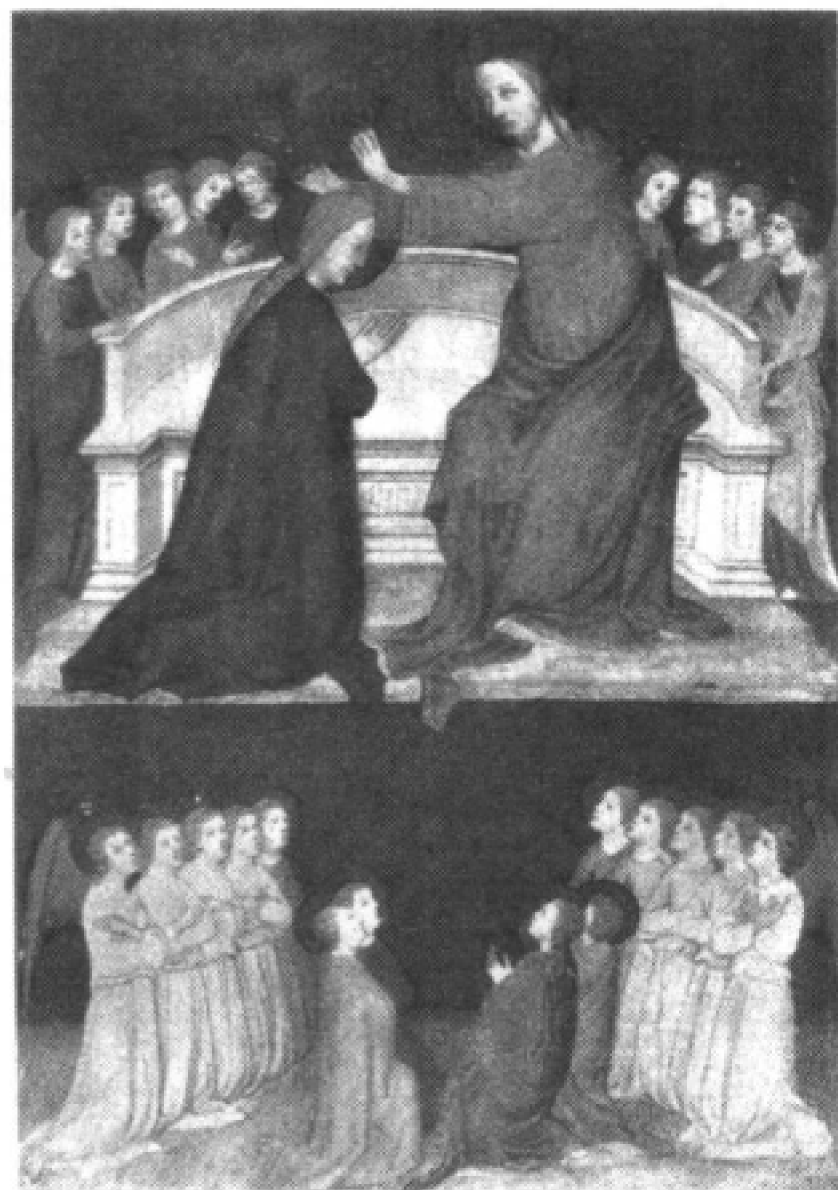
与世俗骑士歌曲发展的同时，在12～13世纪，教堂的专业多声部音乐获得了重要发展。随着城市文化的兴起，艺术的逐渐专业化，人们对宗教音乐提出了进一步要求，他们不再满足于粗陋的奥加农，要求创造更为丰富、优美的新音响。多声部的复调风格便成为这种新的审美要求的对象。巴黎圣母院成为改造奥加农，使它向真正的多声部音乐迈进的重要音乐中心。它的两个重要代表人物是12世纪下半叶的莱奥南和12、13世纪之交的佩罗坦。莱奥南将奥加农中节奏自由的圣咏旋律，用均匀的长时值的办法加以改造，使它成为一种有确定节奏的旋律，称为固定歌调，然后以它为基础在它的上方再创作一个新的旋律，二者之间采取反向进行，这样便产生了一种风格新颖的新的音乐结构。它的音响比较丰满，原来的圣咏的意义被削弱，而将注意力引向其上方的带有华彩性质的旋律，音乐的表现力和审美性质得到了增强。通过这种处理，原来的奥加农向真正的二声部复调音乐迈进了一



13世纪的插图，表现宾根的希尔德加德看到先知显灵的情形。希尔德加德是一位德国女修道院院长，是中世纪创作素歌圣咏最多的作曲家之一。

步。佩罗坦的功绩则在于：在莱奥南的二声部奥加农的基础上创作了三声部、四声部的奥加农，其中使用了声部交错进行、声部间的模仿、较小时值的节奏运用以及乐器的加入。多声部音乐的进一步发展，特别体现在从奥加农分化出来的新的多声部音乐体裁，其中重要的有孔杜克图斯和经文歌。孔杜克图斯的特点是取消了圣咏的固定歌调，而代以作曲家自己创作的旋律。这种旋律的节奏已不再是长时值的形态，而与上方声部相接近，显得很活跃，声部已多达4个。这样，音乐就在更大程度上摆脱了格列高利圣咏的束缚，在表现作曲家个人的情感上有了较多的可能性。经文歌的特点是在节奏化了的固定歌调上，加上了一个与固定歌调的词不同的新词声部。开始时这两种词都是拉丁文的宗教内容，后来新声部词的内容世俗化了，拉丁文也被当地民族语言所取代。骑士歌曲、世俗性城市歌曲的因素渗入了新声部旋律，于是形成了一种拉丁文与民族语言、宗教音乐与世俗音乐相混合的综合体。来源于圣咏的固定歌调逐渐被世俗歌曲、甚至舞曲的旋律段落所取代，并常由乐器演奏。上方的声部增加到两个、三个，形成了三声部或四声部的结构。上方声部的节奏运动愈来愈活跃，再加上导音的频繁使用，这就进一步促成了各声部的独立化。这种新的音乐体裁和风格，标志着世俗音乐向宗教音乐的不断渗透，以格列高利圣咏为核心的奥加农已经解体，真正专业化的多声部复调音乐已经产生。这是欧洲音乐在风格、技法发展上的一个重要的历史突破。

14世纪　随着以王权和城市为代表的世俗力量的加强和教会势力的相对削弱，欧洲音乐文化的发展进入了一个新的阶段，史称“新艺术”时期。它的主要标志是世俗音乐的发展。当时法国的音乐理论家P. de维特里用“新艺术”这个名称来概括出现于法国和意大利的一种新的音乐风格。在14世纪初叶的法国市民阶层中出现了象“猎歌”这样的多声部、带有标题性的世俗音乐体裁，它同教堂音乐在内



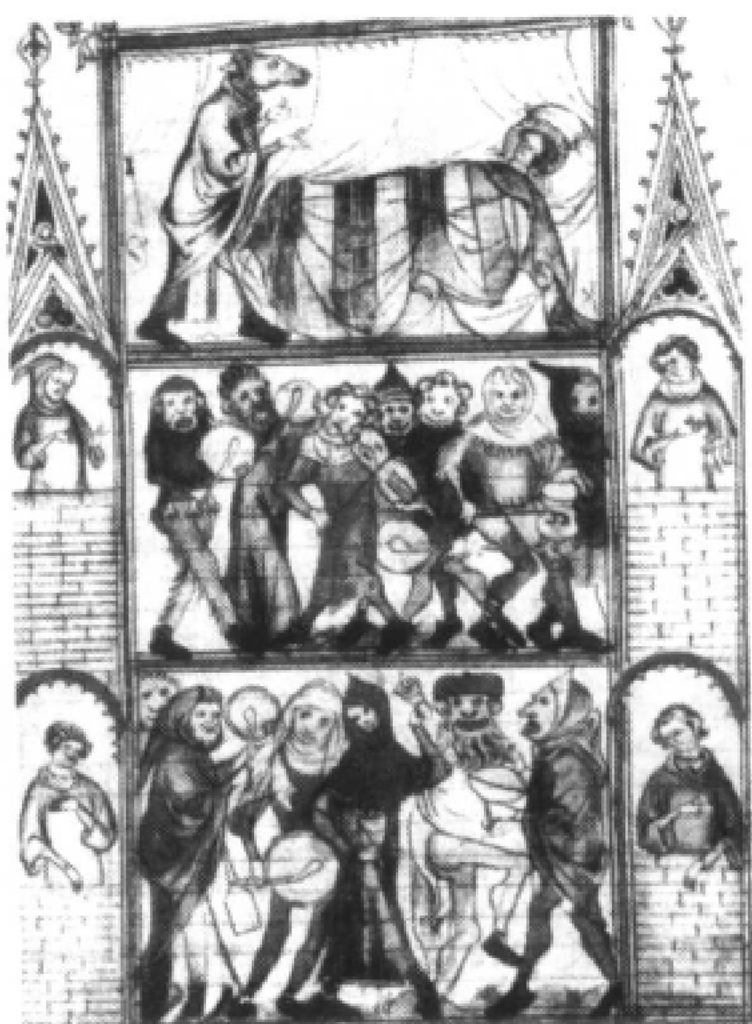
圣母玛利亚的加冕典礼。信徒在每天的指定时间里吟咏书中的祈祷文。12世纪早期巴黎圣母院是西欧音乐活动的中心。

容、风格上都形成了鲜明的对照。在音乐理论方面也开始打破了教会的思想束缚，使学术研究从神学的基础转到自然哲学的基础上来，对音乐技法、世俗音乐形式的研究占据了重要的地位。当时法国“新艺术”的主要代表是 G. de 马绍。他的主要功绩是将一度流行于骑士阶层中的世俗音乐体裁如称作巴拉德的一种叙事歌、回旋歌、双韵歌（即法国莱歌）等单音歌曲同当时在教堂音乐中已经发展起来的复调技术结合起来，创造出一种具有新的表现力的音乐体裁。他的巴拉德运用先进的复调手法，取消了带有宗教色彩的固定歌调，在声部进行中大量使用声部模仿技术，并用乐器来演奏特定的声部为歌唱伴奏，使原来的世俗音乐在艺术性和技法上提高到专业的宗教音乐水平。马绍的宗教音乐作品中也出现了明显的世俗化倾向。例如他创作的弥撒曲渗入了巴拉德的因素，把某些段落处理成由乐器伴奏的独唱形式。他的经文歌中，宗教性的固定歌调已被世俗旋律所取代，高音部更具有鲜明的世俗音乐性格，使经文歌获得了一种生动的世俗生活气息。

这一时期，意大利的复调世俗音乐也发展起来。除了猎歌和称作巴拉塔的一种

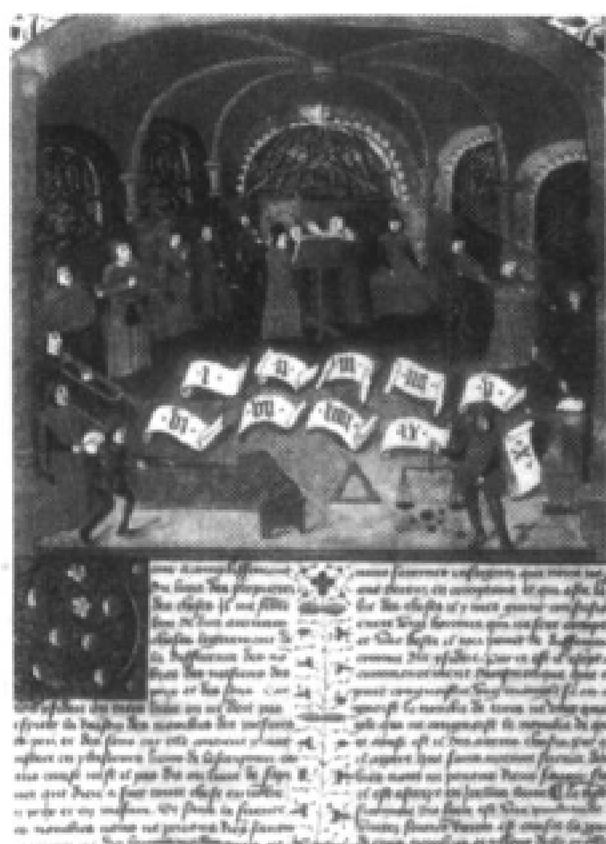


兰迪尼墓碑浮雕



法国14世纪的音乐狂欢节（绘画）

叙事歌之外，最有代表性的是牧歌，它成为新音乐风格的标志。所不同的是，法国的复调世俗歌曲多产生于宫廷、骑士等社会上层，而意大利的复调世俗歌曲则同城市市民的现实生活有密切关系。14世纪的意大利是欧洲城市发展最迅速的国家，城市文化的发展正处在一个崭新的阶段。哥特式建筑风格已经过时，薄伽丘、彼特拉克的新文学诗歌已经问世，乔托的绘画已为人们的视觉艺术开辟了新的天地。这一切都为世俗音乐的发展创造了适宜的环境。牧歌是纯粹意大利的音乐体裁，其内容多样，有政治讽刺性的，有道德寓意性的，更有表现爱情题材的，其结构是多声部的，常采用声部模仿手法，高声部富于情感表现力，具有典型的意大利式的旋律风格。猎歌虽源于法国，但在意大利得到更大的发展。这种富于标题性的体裁，通过各声部间轮唱、模仿的手法来体现打猎时的生动情景。意大利的巴拉塔，在音乐的性质、结构上，都很接近于法国的巴拉德，但是它同牧歌、猎歌一样，虽然在复调技法上借鉴了法国马绍等人的艺术经验，但都具有意大利自己的特点，特别是



法国15世纪教会合唱队（绘画）

在旋律的舒展和歌唱性方面独树一帜。这种新风格的代表人物是F. 兰迪尼。这位盲人音乐家在当时享有很高的社会声誉。他的三声部的巴拉塔，具有典型的意大利式的旋律进行。乐曲的和声结构考究，他所惯用的收束式被后人称为"兰迪尼收束"。这说明在兰迪尼的音乐中已经出现了最早的个人风格特征，在专业音乐创作个性化的道路上向前迈进了一步。

15世纪上半叶　这一时期，欧洲中世纪音乐进入了它的最后阶段，开始向文艺复兴时期音乐过渡。它的标志是在勃艮第形成了一个新的音乐文化中心，它的代表人物是G. 班舒瓦和G. 迪费。他们创作的复调世俗歌曲，如回旋歌、巴拉德、歌谣等，与马绍的世俗歌曲相比，其特点是歌曲旋律之外的两个声部由乐器演奏，整个乐曲的结构、节奏，特别是旋律都异常清晰。班叔瓦和迪费从法、意音乐汲取了复调技术的成果，接受了以J. 邓斯特布尔为代表的英国音乐的影响，同时又具有自己的特色。在宗教音乐创作方面，由于面向更多的市民听众，世俗因素的增强是很明显的。在经文歌中不仅不再使用圣咏的固定歌调，而且连歌词也世俗化了，在乐曲的首尾还加进了器乐。例如在当时已初步形成的多乐章结构的弥撒曲中，不仅高声部旋律具有世俗音乐性格，固定歌调采用世俗曲调，而且还加进了器乐演奏的部分，从而使这种体裁的某些部分，在结构上接近于当时的世俗歌曲。如颂歌、圣母赞美歌等宗教音乐体裁中，常常采用从英国音乐中汲取来的所谓"福布尔东技法"，即采用以六度和弦性音程为基础的音对音的写法，从而向和弦意识的形成迈进了一步。

综观上述近1000年的欧洲中世纪音乐，从最早的单音圣咏的简陋形式，发展到15世纪上半叶已具有一定专业艺术水平的世俗、宗教的多声部复调音乐的过程中，欧洲的专业音乐文化经历了一个缓慢而又十分重要的历史发展阶段。它为即将到来的封建社会音乐文化的最后阶段——文艺复兴时期音乐的兴起铺平了道路。

【文艺复兴时期音乐】

（music of the Renaissance）　在传统的西方音乐史的时期划分中，表示15、16世纪这段时期的音乐。文艺复兴运动形成了古希腊文化以后欧洲文化的第二个高峰，以面向人世和对古典文化的继承为主要特征。在音乐方面，古希腊并未传下堪资借鉴的实例。因此，文艺复兴时期的音



文艺复兴时期的乐器作坊（绘画）

乐艺术与其说是希腊古典风格的再生，毋宁说是新风格的创立。从显贵气派转向大众化；从宗教感情转向崇尚理性和追求人性的发展，强调直接可感的人的心境和感情的表达，与具有神秘、抽象、禁锢感情等因素的中世纪艺术风尚相对立。

文艺复兴音乐起源于14世纪意大利和法国复调音乐获得发展的“新艺术”时期，意大利F. 兰迪尼和法国G. de 马绍等作曲家成为文艺复兴音乐的先驱。15世纪尼德兰音乐理论家J. 廷克托里斯在其《均衡》一书的序言中最早提出了音乐“复兴”的概念。16世纪这种概念得到系统的阐述。当时的意大利音乐理论家G. 扎利诺根据同时代美术史家瓦沙利的观点，在批判中世纪音乐艺术的同时，将古代音乐艺术描绘为“尽善尽美的顶峰”。这时期的许多论文对古代音乐崇拜的倾向十分明显，但并未导致对古典音乐权威的盲从。对音乐与诗歌统一的古代音乐艺术的研究，为16世纪末~17世纪初歌剧的产生，提供了理性的根据。

15、16世纪工业技术的发展，给音乐艺术带来极大的变化。以威尼斯为中心，乐谱印刷业产生了，音乐有了更为统一的版本，更加得到广泛而迅速的传播；城市里逐渐形成了一大批业余音乐爱好者，使世俗复调音乐取得支配性的地位。随着自然科学的迅速发展和对艺术技巧的探讨，在音乐艺术实践中出现了一系列革新。主要体现在下述5个方面：①世俗体裁得到极大发展。14世纪意大利卡农式的猎歌，16世纪意大利戏剧性的多声部牧歌，富于诗意和擅长描绘生活情景的法国歌谣曲等，都得到长足的发展。这些新的体裁抒发了人文主义的思想感情，充满清新气息。②宗教复调音乐也受到世俗艺术和人文主义世界观的影响而产生许多变革。中世纪的单乐章弥撒曲，逐渐发展为5乐章套曲结构的正规弥撒，各乐章贯穿着取自格列高利圣咏的“固定歌调”，有的还取自世俗歌曲。到16世纪，固定歌调的运用渐少，单调的“固定节奏”和其他中世纪经文歌的结构模式逐渐被废弃，新的经文歌更重视高声部旋律的生动和节奏的流动性，它本身不再被宗教礼仪所束缚。宗教改革中产生的四声部的新教圣咏，其社会意义远远超过了宗教音乐。③琉特演奏逐渐脱离对歌唱的模仿而器乐化。作曲家们对器乐旋律和织体的进一步探索，促进了器乐风格的形成，并出现了键盘乐器的前奏曲、托卡塔、幻想曲、变奏曲等早期的器乐体裁。④在音乐创作上，扩大了音域和表现手法。在复调写作中，一般采用四声部，并产生了复调中的模仿手法。同时，为了使音乐能清晰地表达歌词的内容，产生了和声性的复调思维，成为主调音乐的先驱。声乐与器乐逐渐分离而各自



意大利15世纪宫廷音乐（绘画）

独立，演唱、演奏技巧日臻完善。⑤音乐理论研究受自然科学影响迅速发展。大、小三度（及其转位大、小六度）被认为是协和音程，对构成三和弦的潜在可能性有了更完备的认识。制定了不协和音的使用

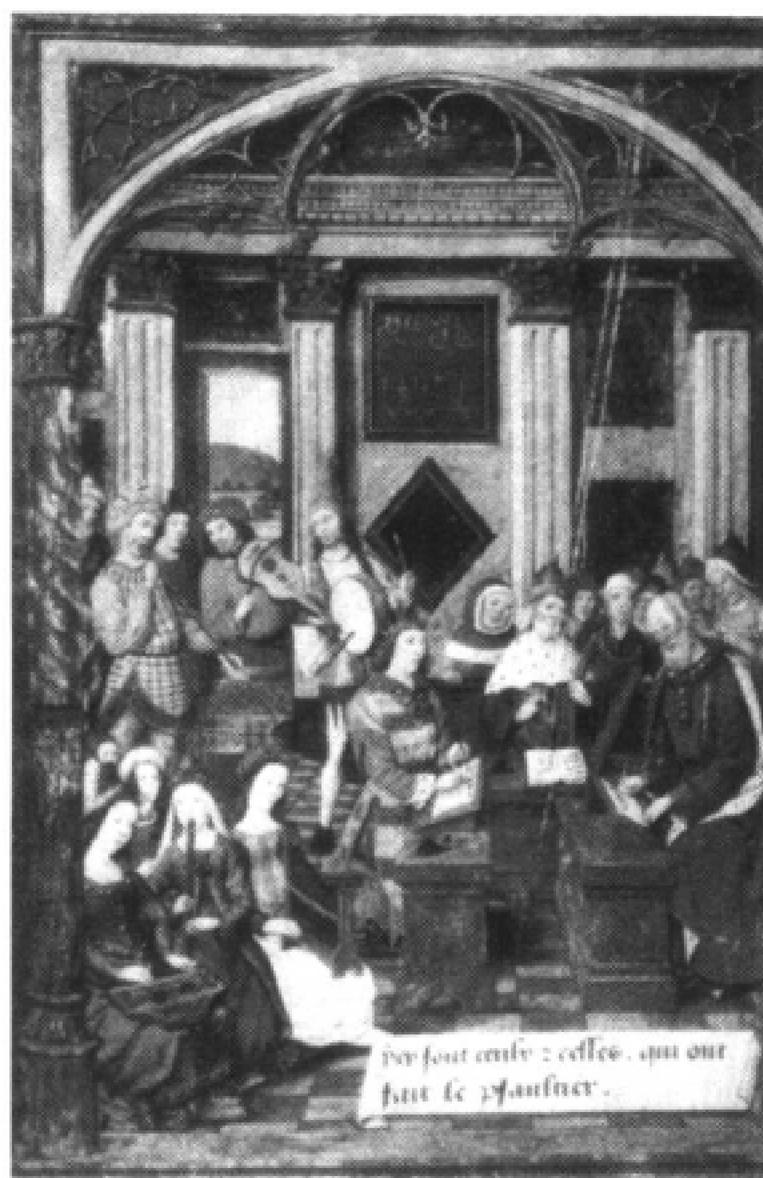
规则。加用民间流行的伊奥尼亚调式和爱奥利亚调式，丰富了传统的教会调式体系。更自由地使用变化半音和转调。运用了小节线和总谱。意义更为深远的是主旋律音乐的创立，奠定了主调和声风格的基础。

显然，文艺复兴不只是恢复古代哲学、艺术和追溯已逝去的“黄金时代”，而是一个充满发明、加速变革的时代。尽管在体裁、创作手法上的这些革新并非与中世纪艺术绝无承继关系，但由于人文主义与经院哲学的对立，文艺复兴时期的音乐艺术，无论在内容上还是形式上，都发生了革命，而不仅仅是基于中世纪音乐基础上的渐进发展。在文艺复兴时期涌现出一大批成就卓著的音乐大师，有的形成了乐派。主要有以下几个派别：

佛兰德乐派　欧洲音乐史上“佛兰德时期”开始阶段的代表人物是 G. 迪费。他综合吸收了比利时作曲家 J. 奇科尼亚、英国作曲家 J. 邓斯特布尔和法国“新艺术”的成就，既写宗教音乐，又写世俗音乐，主要体裁是弥撒曲、经文歌和歌谣



J. 奥克冈与唱诗班（绘画）



法国 15 世纪音乐（绘画）

曲。迪费最重要的革新是改革了奇科尼亚时代的固定节奏的经文歌。他写的三声部歌谣曲体现了优美的歌唱性和对复调模仿手法的尝试。1460 ~ 1490 年这一阶段，以 J. 奥克冈为代表。他主要写弥撒曲，也写作歌谣曲及经文歌，其四声部作品多用模仿手法。约自 1480 ~ 1520 年，佛兰德的影响传播到全欧洲，这一阶段的代表人物是若斯坎·德普雷、J. 奥布雷赫特和 H. 伊萨克，他们不但写弥撒曲、经文歌、歌谣曲，还运用意大利、德国民间歌曲的形式，使作品更富有感染力。O. di 拉索和 P. de 蒙特标志着佛兰德后期音乐创作的高峰。他们广泛汲取法国、德国、意大利的音乐艺术精华，继承发展先辈的成就，丰富了复调织体，使复调音乐与主调音乐形成新的结合。

威尼斯乐派　形成于 16 世纪上半叶，以佛兰德音乐家 A. 维拉尔特指导下的两个学生 A. 加布里埃利和 G. 加布里埃利为代表。他们对发展器乐体裁有重要贡献，写有铜管乐与弦乐的重奏曲，管风琴的坎



一幅选自16世纪皇室歌谱中的插图，描绘了奥克冈正在指挥合唱《荣耀经》的情景。

佐纳、前奏曲、幻想曲、托卡塔等，并创造了双合唱队形式，强调人声声区之间、乐队与合唱队之间、独奏与主奏之间的对比，丰富了色彩变化，增强了戏剧性，富有生活气息。

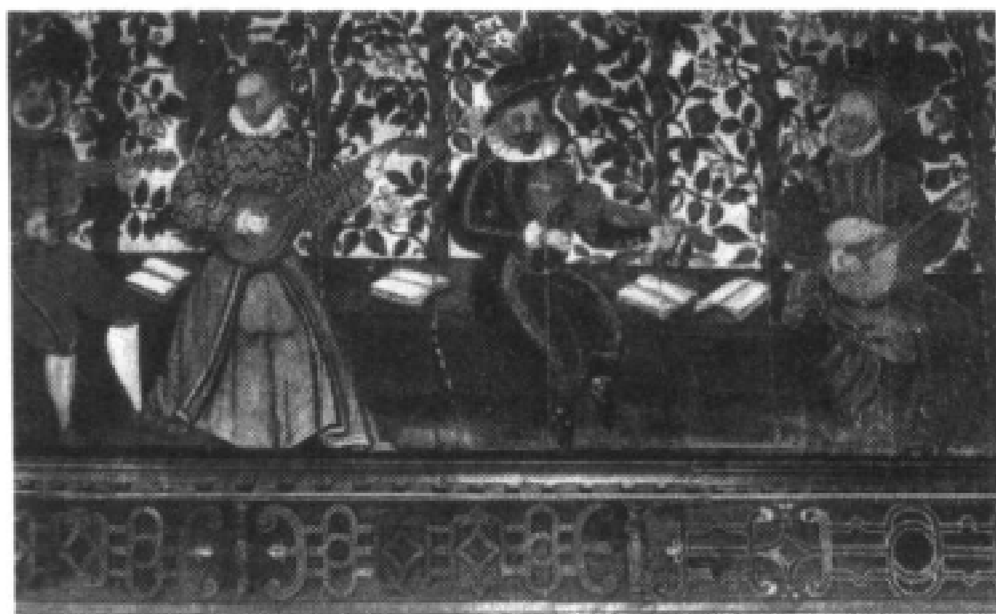
罗马乐派　主要从事宗教音乐创作，以 G. P. de 帕莱斯特里纳为奠基者。他所作教会复调作品继承了佛兰德的对位技法，受到世俗风格的强烈影响，寻求复调与和声的平衡，简化过于繁复的复调织



一幅通俗歌曲集扉页上的配图，表现16世纪意大利的音乐生活。

体，避免不协和音程与戏剧性效果，运用自然音体系和结构明晰的曲式，形成宁静、明朗、清澈、和谐的新的复调风格，并开创了无伴奏合唱的先例。在帕莱斯特里纳的影响下，形成了以 G. M. 纳尼诺、F. 索里亚诺等作曲家为代表的罗马乐派。

“佛罗伦萨伙伴”艺术小组　约自1573～1587年，在佛罗伦萨的巴尔迪伯爵家中，以作曲家、歌唱家 G. 卡奇尼、琉特演奏家和作曲家 V. 加利莱伊和业余作曲家 P. 斯特罗齐为代表，形成了一个自称为“佛罗伦萨伙伴”的艺术小组。他们研究古希腊音乐，提出恢复古代音乐与戏剧、诗歌结合的形式，主张突出曲调，对位声部只作伴奏，由此开创了主曲调音乐和数字低音的风格，促成了歌剧体裁的诞生，为文艺复兴音乐与近代音乐的衔接架设了桥梁。



彩色壁画：弹奏弦乐的风气在英国伦敦盛行一时，投入者中有不少是业余歌手和音乐爱好者。

此外，法国作曲家 C. 雅内坎，意大利作曲家 L. 马伦齐奥、C. 杰苏阿尔多在歌谣曲、牧歌等体裁的创作中也取得杰出成就，并影响了英国、德国等国的世俗音乐创作。

文艺复兴时期的音乐以技术上的巨大创造性，内容上的世俗化与写实精神，音乐家承上启下的伟大建树，显示了独立的历史特征，推动了欧洲音乐的发展，成为

近代资产阶级音乐文化的开端。

【巴罗克音乐】

（baroque music） 指17世纪初叶~18世纪中叶这一时期的欧洲音乐文化。巴罗克一词源自葡萄牙文“baroque”，原意指珍珠的怪异的、不规则的形状。在18世纪中叶巴罗克一词已在欧洲的艺术史和艺术批评中被使用。开始主要指17世纪意大利的建筑风格而言。它含有贬意，认为那种热烈、华丽、装饰性光怪陆离的风格，对于追求古代艺术的质朴、静穆、严谨的文艺复兴艺术来说，是一种退化和堕落。巴罗克的这种含义被引入当时的音乐批评中来，一直延续到19世纪。19世纪末德国艺术史家H. 韦尔夫林对此提出了异议，他对这一历史时期的所谓巴罗克艺术，作为一种艺术潮流给予肯定的评价。此后，德国音乐学家C. 萨克斯将韦尔夫林的论点运用到音乐史学中来，将这个时期的造型艺术和音乐艺术在风格上进行了比较、研究，并用巴罗克这个概念来概括这个时期音乐的风格特征。这个提法得到许多音乐史家们的承认，巴罗克音乐作为音乐史中一个特定的风格时期被确定下来。

但是，用巴罗克这个概念来概括这100多年整个欧洲音乐的风格特征是存在问题的。这不仅因为将造型艺术和音乐艺术的风格特征做机械的对比，并将造型艺术风格的概念直接移植到音乐艺术中来十分牵强；而且更重要的是，这一个多世纪的欧洲各国音乐文化各具特色，呈现出纷繁、复杂的局面，“巴罗克”这个概念难以概括。从欧洲音乐发展的阶段上看，17世纪初叶~18世纪中叶的所谓巴罗克时期，从音乐的内容倾向性到形式和风格，同文艺复兴时期相比较，确实经历着转变，构成了一个特定的音乐历史时期。因此，对处于不同社会经济文化背景的几个主要国家的音乐文化分别进行具体的考察，在这个基础上去尝试概括它的总的特征将更具有科学性。

17世纪~18世纪上半叶，欧洲各主要国家正处于从封建制度向资本主义制度过渡的时期。各国经济、文化的发展不平衡，各国音乐文化的发展虽然都具有从封建主义向资本主义过渡的性质，但是各自又具有独特的面貌。

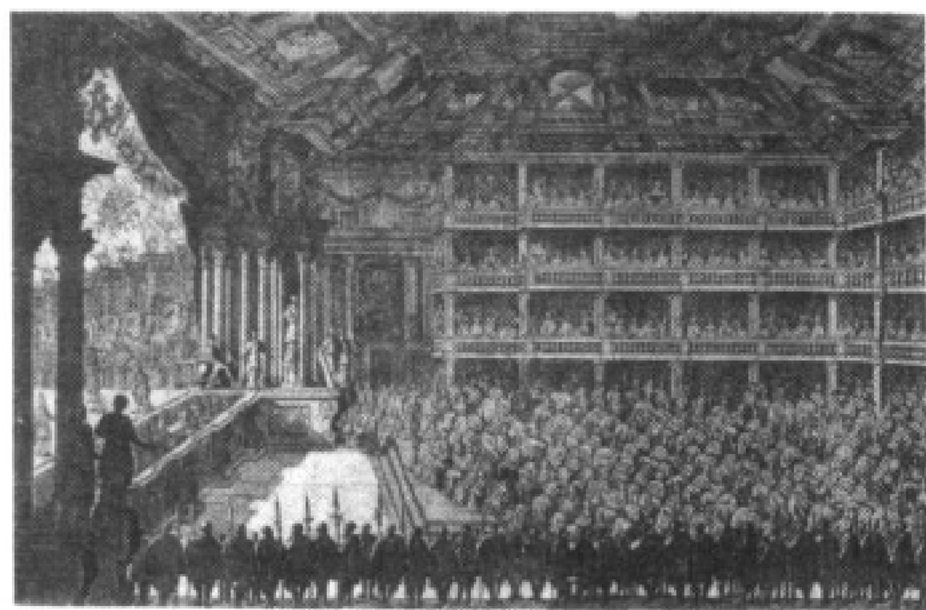


巴罗克时期的管乐三重奏（绘画）

意大利 这一时期，歌剧和器乐在意大利得到很大发展。威尼斯作曲家C. 蒙泰韦尔迪是巴罗克时期最早的一位歌剧作曲家。他的歌剧《奥尔甫斯》（一译《奥菲欧》）、《波佩娅封后记》等作品，重视对人的情感和心理体验的真实表现，强调音乐要拨动人的心弦，其人文主义倾向很明显。蒙泰韦尔迪的旋律，将朗诵风格和歌唱性结合在一起，很富于表现力他的和声已采取数字低音的形式，大胆而新颖，常通过经过音、留音等造成不协和音响，以表现内心的痛苦情绪，甚至使用减七和弦来获得强烈、紧张的感情色彩。他的歌

剧中的管弦乐不仅在乐器组成、组合和表现能力上有新的发展，而且成为歌剧整体的有机部分，出现了有独立意义的管弦乐段落。蒙泰韦尔迪之后，意大利歌剧事业发展很快。然而蒙泰韦尔迪歌剧中的人文主义倾向和富于创造性的艺术探索，在此后100年的意大利歌剧中，并没有得到长足的发展。在经过蒙泰韦尔迪的两个后继者F. 卡瓦利和A. 切斯蒂之后，威尼斯乐派便让位给以A. 斯卡拉蒂为代表的那不勒斯乐派了。斯卡拉蒂的歌剧一般多以生活风俗喜剧、历史传奇为题材，他对意大利歌剧的贡献在于：确立了具有丰富旋律的咏叹调在歌剧中的中心地位；A B A形式的咏叹调，哈普西科德和弦为伴奏的朗诵调，在结构上定型化；以咏叹调为主导，并与朗诵调交替出现的原则，成为歌剧结构的基本原则；快、慢、快三部结构的意大利式序曲的形式已经形成，它对近代多乐章交响曲的形成有重要意义。18世纪20年代，斯卡拉蒂使那不勒斯乐派的歌剧达到了全盛阶段，欧洲近代歌剧的基本格局被确定，它成为后来W. A. 莫扎特、G. 罗西尼创作的意大利式歌剧的先导。这之后，那不勒斯歌剧便开始走向衰落。在波尔波拉、芬奇创作的歌剧中，过分热衷于华美的曲调和美声技巧，内容和戏剧结构都愈来愈贫乏，显露出衰落的趋向；内容的浮华浅薄，廉价地追求娱乐性，音乐发展的程式化和僵化，这一切最终导致歌剧退化为化装音乐会。

与歌剧不同，这个时期的意大利器乐却获得了比较顺利的发展。17世纪初叶，在S. 罗西和B. 马里尼等人的创作中已经出现了具有多乐章结构的、最早的三重奏鸣曲。这种体裁在17世纪下半叶博洛尼亚乐派代表人物G. B. 维塔利的创作中得到了发展。当时它已具有两种类型：即室



为歌剧《金苹果》特殊建造的剧院内景的蚀刻画。为了庆祝利奥波德一世的婚礼，该剧于1667年在威尼斯上演。

内奏鸣曲和教堂奏鸣曲。前者后来发展为组曲，后者则是近代奏鸣曲的前身。18世纪上半叶，A. 科雷利将教堂奏鸣曲加以发展，终于定型化为四乐章结构，乐章间在音乐的性质、结构、速度等方面都贯穿着对比原则，向近代奏鸣曲又迈进了一步。这种新的体裁和结构原则在A. 维瓦尔迪和G. 塔尔蒂尼的创作中，又得到进一步的确立，并很快扩展到英国、法国、德国等其他国家的音乐创作中去。在三重奏鸣曲结构原则的基础上，科雷利又创造了由独奏组和乐队合奏构成的大协奏曲。但是这种体裁没有持续很久，便被独奏和乐队合奏的协奏曲所取代。第1部小提琴协奏曲产生于1695年，作者是博洛尼亚乐派的G. 托雷利。协奏曲的三乐章结构原则则是由维瓦尔迪最后确立。这之后欧洲近代协奏曲这一重要体裁的基本格局便已形成，它对J. S. 巴赫、G. F. 亨德尔的创作产生了直接的影响。意大利器乐在不断独立化、市民化的过程中，为整个欧洲的器乐发展奠定了稳固的基础。

法国 这一时期的法国是一个强大统一的封建君主国家。路易十四、路易十五时代的法国文化具有明显的宫廷性质，它的音乐文化是在受到官方承认的古典主义文艺准则的直接影响下发展起来的。它虽



巴罗克时期法国宫廷舞蹈：路易十四和皇后跳小步舞（绘画）

然也从意大利音乐中汲取了许多经验和成果，但具有强烈的法兰西民族特色。

法国歌剧来源于意大利。1659 年宫廷音乐家 R. 康贝尔同诗人 P. 佩兰合作创作的法国第 1 部歌剧便以意大利歌剧为蓝本，10 年后成立了法国皇家音乐学会（即大歌剧院的前身），它说明法国歌剧从它一诞生就是在宫廷保护下发展起来的宫廷文化。法国民族歌剧的真正开创者是 J. -B. 吕利。他称自己的歌剧为“抒情悲剧”，其内容同高乃依、拉辛的悲剧一脉相承。它常以爱情与天职的冲突，最终服从于封建国家利益的故事为题材，在豪华堂皇的场面中，包含着对王权的赞美和歌颂。在吕利的歌剧中，富于旋律性的朗诵调占有重要地位，它同法国语言的音调紧密结合，别具一格；音乐的处理同戏剧情节结合得紧密；歌剧中常有描绘性的乐队音乐段落，序曲的结构也具有自己的特点。吕利死后，这种抒情悲剧衰颓了。在吕利的后继者 J. -P. 拉莫的歌剧中，吕利所喜爱的那种悲壮的、英雄性的内容减少了，而田园诗式的、神话性娱乐性的、甚至东方异国情调的题材占了上风，同法国现实生活相距甚远，如歌剧《妩媚的异乡》。但是，拉莫的创作中也出现过歌剧《希波吕托斯和阿丽西》这样的作品，使人们从古希腊故事中，隐约看到当时法国上流社会中由于道德堕落所造成的生活悲剧的影子。他的歌剧在风格上同吕利的不同之处在于：音乐比诗词占据了更为重要的地位；朗诵调的作用被削弱，接近意大利式的咏叹调的地位加强了；和声语言和管弦乐法都有创新。路易十五执政后，宫廷生活风尚更趋腐化淫靡，狂热追求感官享乐，F. 布歇的绘画风靡一时。法国歌剧在 18 世纪中叶所面临的这种局面，同意大利那不勒斯歌剧的危机有某些相似之处。

这个时期的法国器乐最有代表性的体裁是 17 世纪中叶形成的、具有宫廷文化性质的哈普西科德组曲。较早的 J. C. de 尚博尼埃等人的哈普西科德组曲，是由若干首不同民间舞曲组成的多乐章套曲，其中包括德国的阿勒曼德舞曲、法国的库兰特舞曲、西班牙的萨拉班德舞曲、英国的吉格舞曲等。前 3 种基本上是主调音乐织体，第 4 种复调因素较强。1650 年以后，这种组曲在原来的基础上增加了序曲和间



巴罗克时期演出康塔塔（绘画）

插曲。前者往往采用托卡塔或法国式、意大利式歌剧序曲的形式，后者则常采用不同类型的舞曲、回旋曲、变奏曲等形式。18 世纪上半叶法国哈普西科德组曲的代表人物有 L. –C. 达坎等人，其中影响最大的是在宫廷中任职的 F. 库普兰。他的哈普西科德组曲已由尚博尼埃的舞曲性组曲发展成标题性哈普西科德小品曲集，取消了原来组曲的那种布局。这种小品的题材内容多是上流社会生活情趣的写照，音乐风格典雅、秀丽，使用大量的装饰音，织体细腻讲究，结构上多采用回旋曲式；音乐缺乏深刻感人的力量和深度。有的音乐史学家已经用“洛可可”这个概念来描绘库普兰音乐的风格面貌。库普兰的贡献在于他将一般的舞曲发展为具有心理刻画性质的抒情器乐小品，为欧洲近代钢琴抒情小品这种体裁的发展作了有益的探索。



法国 17 世纪宫廷音乐（挂毯）

英国 这时期的英国音乐是英国音乐史上最灿烂的时期，它的两个最重要的代表人物是 H. 珀塞尔和 G. F. 亨德尔，前者活动于 17 世纪后半叶，后者活动于 18 世纪前半叶。珀塞尔短暂一生所经历的正是英国资产阶级革命后的斯图亚特王朝复辟时期。王室崇尚外国音乐，法、意音乐在英国的优势地位，阻碍着英国民族音乐文化的发展。珀塞尔的歌剧《狄多与埃涅阿斯》流传至今。它标志着英国民族音乐发展的新阶段。珀塞尔一方面十分重视对法、意音乐创作成果的继承和借鉴，使这部歌剧在音乐技法上达到法、意音乐的同等水平；另一方面使这部歌剧具有真正的英国民族特点。它虽然以古代希腊神话史诗为题材，但其中却出现了英国民间传说中的女巫形象，运用了英国民间的水手歌曲素材，赋予歌剧以英国色彩。这部歌剧朴实无华，音乐富于内在的抒情气质，同吕利歌剧的富丽堂皇的宫廷趣味不同。面对充满阴谋、倾轧和动乱的英国社会，这部作品的严峻、悲剧气氛中，包含着作曲家自己对英国现实的感受。

这时期，崇尚外国文化的王室，从法、意、德等国聘请了许多音乐家来英国；占据了英国乐坛。来英国定居的德国音乐家亨德尔，对英国音乐的发展起了积极作用，他的许多重要作品成为英国民族音乐文化的珍贵遗产。亨德尔在英国的创作活动，经历了一个艰辛曲折的过程，他曾为迎合英国宫廷贵族的趣味，创作了许多意大利式歌剧，以此同在伦敦的意大利歌剧团竞争，屡遭失败。与此同时，他也遭受到英国市民音乐“乞丐歌剧”的冲击。他的歌剧中的陈腐过时的、迎合宫廷贵族趣味的题材，不能适应英国广大市民社会的要求。失败中的亨德尔于 18 世纪 30 年代末转向了新的音乐体裁——清唱剧的创作，并在这方面获得了巨大成功。亨德尔清唱剧的题材多取自《圣经》，然而在《以色列人在埃及》、《弥赛亚》、《力士参孙》、《犹大·马加比》这些圣经故事的背后，却蕴藏着英国社会生活的现实写照。因而英国人民对亨德尔的清唱剧感到

异常亲切和易于理解。亨德尔的清唱剧综合了德国清唱剧、意大利歌剧和英国合唱音乐的艺术传统，创造出构思宏大、气势雄伟、充满戏剧性力量的合唱篇章和深切动人、抒情细腻的独唱旋律。他在主调和声的基础上，自由地运用了精湛的复调手法，使这两种表现手段巧妙地结合起来，找到了一种既通俗又具有高度艺术感染力的音乐语言，将清唱剧这一体裁推陈出新，引向历史上从未达到过的高峰。

德国　30年战争的严重后果使德国处于经济凋敝和政治分裂状态。直到17世纪后半叶，在德国还缺乏象法国、意大利那样发展世俗音乐的社会条件；在强烈影响着人们精神、感情生活的宗教意识的土壤上，以清唱剧、管风琴音乐为代表的宗教音乐体裁，则得到了突出的发展。H. 许茨研究了尼德兰的复调技法和意大利主调音乐风格，并在这个基础上于1664年创作了德国第1部清唱剧《耶稣降生的故事》，为后来J. S. 巴赫创作受难曲作了准备。管风琴音乐的代表人物有J. J. 弗罗贝尔格、D. 布克斯特胡德、J. 帕黑尔贝尔等人，他们创作的托卡塔、幻想曲、前奏曲、赋格曲对后来的巴赫影响很大，成为巴赫管风琴音乐的先驱。当时在哈普西科德音乐方面较有贡献的是J. 库瑙。在德国，即使在哈普西科德奏鸣曲这种世俗性很强的音乐体裁中，也包含着宗教内容。库瑙的著名哈普西科德《圣经故事奏鸣曲》，就以《圣经》中的故事情节作为各乐章的标题。



德国17世纪花园音乐会（绘画）



天使的音乐（壁画）

18世纪后半叶，在工商业比较发达的城市汉堡，兴起了德国最初的歌剧事业，其代表人物是R. 凯泽尔。他一生创作了100多部歌剧，对德国歌剧艺术的发展有一定建树。但是，他的歌剧在内容上缺乏深刻的社会意义，在风格上还没有脱离意大利歌剧的模式。比凯泽尔稍晚，影响也更大的是活动于莱比锡的G. P. 泰勒曼。他的创作除了歌剧外，大多是宗教音乐，声望很高。但真正赢得欧洲乃至世界声

誉，将德意志音乐发展到一个新阶段的，却是当时声望远不如同时代人的 J. S. 巴赫。巴赫长期在教堂、宫廷中任职，作为一个高级的乐工和仆役，他经受过许多屈



天使的音乐（壁画）

辱。他是个虔诚的教徒。同大多数德国市民一样，苦难的德国现实使他在精神和感情上靠近教堂，在那里寻求慰藉和寄托。他的许多作品所表现出的那种悲哀、抑郁、有时甚至是激愤、傲岸的情绪中，包含着他对德国现实的深切感受。在他的另外一些作品、特别是世俗体裁的作品中，又常常充满着生气勃勃、有时甚至是诙谐幽默的世俗生活情趣。他的音乐又常常使人陷入沉静、深远的冥想之中，富于哲理性，表现了一个市民作曲家深刻而丰富的精神境界。巴赫音乐中所蕴藏着的思想感情内容的复杂性、丰富性和深刻性，是巴赫之前的德国音乐家所从未达到过的。巴赫找到了与这种精神内涵相适应的音乐语言，他以复调风格为主导，并将它同主调和声风格相融合，形成一种新的具有活力的、丰满的音乐织体；他的和声克服了中世纪调式和声的遗迹，在平均律基础上使大小调体系与和声的功能关系的观念达到最后的成熟和巩固，一系列音乐体裁（如受难曲、弥撒曲等）和结构原则（如赋格），在他的创作中发展到历史的高峰。巴赫的杰出贡献在于他创造性地发展了德国的专业音乐，使之达到当时欧洲的最高水平，在欧洲各民族音乐文化中独树一帜。

风格特征　被称为巴罗克时期的音乐文化风貌，由于欧洲各主要国家经济发展上的不平衡和各民族不同的文化传统，呈现出复杂、纷繁的状况，各有自己的特点。但是，这 100 多年间，作为一个特定的音乐历史发展阶段，在音乐的风格、技法上毕竟存在着某些共同点，可以概括为以下几个方面：①中世纪的教会调式体系已经完全解体，被大小调体系所取代。在新的功能和声观念基础上形成的数字低音方法得到广泛的应用。为此，有人曾尝试用数字低音这个概念来概括这一时期欧洲音乐的风格特征。②在音乐结构原则上，二部结构具有普遍性。两个部分常常采用相似的音乐材料，二者间没有后来的那种截然划分的界限，通过演进的手法，使两部之间在运动、织体上浑然一体，以体现某种比较单一的情感色彩。这种原则对音乐的其他构成手段发生了影响。③旋律常常具有不停息的连续扩展、不断展开的性质，富于流动性；持续不停的节奏运动，常常贯穿乐曲的始终；在力度上虽然还缺乏后来在古典主义时期所常用的起伏性的变化，但在大段落之间已经形成强弱、刚柔的对比关系。④在音乐体裁方面，欧洲近代音乐的许多重要体裁，如歌剧、组曲、奏鸣曲、协奏曲等初步形成，为其进一步发展打下了基础；有些体裁如清唱剧、康塔塔等已具备了经典形式。

经过了近一个半世纪的发展，巴罗克音乐到巴赫、亨德尔逝世的 18 世纪 50 年代，达到了它的高峰，同时也是它衰落的起点。随着欧洲资产阶级启蒙运动的兴起，意大利市民喜歌剧的出现和早期维也纳古典主义音乐的诞生，巴罗克音乐被一个新的音乐潮流所取代，欧洲音乐文化的

发展开始进入了一个崭新的历史时期。

【洛可可音乐】

（rococo music） 洛可可为法语 rococo 的音译，此词源于法语 rocaille（贝壳工艺）。是指17世纪后期~18世纪中期的欧洲、主要是法国音乐作品中的一种趣味、一种风格。它并未形成一个流派，更谈不上在音乐史上有个洛可可时期。17世纪后期，法国的建筑艺术和装饰艺术产生了一种线条繁复、装饰富丽、精致典雅的风格，人们以“洛可可”称之。洛可可风格也在17、18世纪的法国音乐作品中发生影响，但远不如在造型艺术上那样显著。法国作曲家 F. 库普兰所作、深受国王路易十四欣赏的许多室内乐和哈普西科德曲，多玲珑纤巧，装饰华丽，与当时的建筑式样、室内修饰以至于家具构成等各方面在风格上颇有共同之处，这些作品常被认为是洛可可风格在音乐上的早期反映。法国作曲家 L. -C. 达坎所作的许多哈普西科德曲也多带着洛可可色彩，特别是命名为《杜鹃》的更为典型可可一类。

法国作曲家 J. -P. 拉莫所作的许多



法国18世纪的四重奏（绘画）



17世纪末的油画：《音乐家的聚会》

芭蕾舞曲，以和声手法新颖著称，在风格上也属于洛洛可可风格迅速地由法国流传至欧洲各国。在德国，G. F. 亨德尔和巴赫等一代人的某些作品中，也都受到一定程度的影响。如亨德尔的《弥赛亚》中一些装饰富丽的复调写法，J. S. 巴赫的《勃兰登堡协奏曲》中某些变化多端的片段甚至在 J. 海顿和 W. A. 莫扎特的一些逗人喜爱的轻松小品中，有时也还存在着洛可可的余音。

意大利作曲家 D. 斯卡拉蒂留下的600多首哈普西科德曲都非常精致，装饰富丽，是具有明显的洛可可风格的作品。这种风格延续至18世纪路易十五时代达到高潮，18世纪后期逐渐消亡。

【维也纳古典主义音乐】

（Vienna classical music） 指18世纪下半叶~19世纪20年代在维也纳形成的以 J. 海顿、W. A. 莫扎特和 L. van 贝多芬为代表的所谓“维也纳古典乐派”作曲家的音乐。它与欧洲17世纪以来的古典主义文艺思潮并无直接的渊源关系，但存在着某些相一致的因素，如崇尚理性，强调道德力量，作品结构严谨，艺术手法简洁、洗练等。

分别出生于德国和奥地利的上述3名作曲家，由于他们主要是在维也纳生活与创作，在思想和艺术上一脉相承，并在开



约瑟夫二世时期维也纳共济会分会入会仪式。莫扎特坐在最左端。海顿在维也纳结识了莫扎特，两人自此成为挚友。

拓欧洲音乐文化的伟大事业中，作出了杰出的贡献，因而人们把他们连结在一起，用“维也纳古典乐派”的名称来概括他们的艺术成就。他们创作的音乐被称为“维也纳古典主义音乐”。

乐派形成的背景和基础 海顿、莫扎特和贝多芬的世界观和艺术观的形成是和他们所处的历史时代和社会环境分不开的。当时德奥虽然仍处在教会和封建政权的统治下，政治上和经济上十分落后，但是在整个欧洲的资本主义进程的影响下，在意识形态领域里蓬勃兴起了启蒙运动。哲学、诗歌和文艺评论获得极大发展，出现了一大批著名的思想家和文学家，他们是J. G. 赫尔德、H. 康德、W. F. 黑格尔、J. W 莱辛等人。他们不仅提出了自己的政治理想、人生哲学和艺术主张，同时又广泛地传播了法 . von 歌德、J. C. F. 席勒、C. E. 国资产阶级启蒙学者伏尔泰、J. – J. 卢梭、D. 狄德罗等人进步的政治主张、伦理道德和美学思想。这一切都对维也纳古典乐派作曲家产生了积极的影响。而18世纪末爆发的法国资产阶级革命，则给贝多芬的思想和创作留下了深刻的印记。



水彩画——《1808 年在前维也纳大学会堂演出海顿的〈创世记〉》



约瑟夫·海顿的肖像

维也纳古典乐派作曲家的创作同民族民间音乐有着血肉的联系。奥地利境内居住着多种民族，除日耳曼人以外，还有捷克人、匈牙利人、吉卜赛人、斯洛文尼亚人、克罗地亚人等，这众多的民族分别具有自己独特的民间音乐文化。各族民间音乐家的活动遍及乡村和城镇。维也纳古典乐派作曲家从这广阔的源泉中吸取了丰富的营养。海顿常常在自己的作品中直接运用民间音乐素材进行再创作，使他的音乐充满着质朴、明朗、欢快的生活情趣。莫扎特尽管很少采用民间音乐原料，但是他深深领悟它的特点和本质，因而他所创作



莫扎特最伟大的歌剧《费加罗的婚礼》第一幕的场景和人物。

的许多旋律与德奥民间歌曲如出一辙（例如歌剧《唐璜》和《魔笛》中的一些段落）。贝多芬对民间音乐表现出浓厚的兴趣，他不仅从中吸取生动的素材运用到自己的一些作品中，而且在晚年还专门做了大量收集、整理和改编的工作，其中除了德奥民歌外，还涉及欧洲许多国家和民族的民歌。此外，维也纳城市日常生活的世俗音乐，也对这些作曲家的创作有所影响。海顿和莫扎特因此写了不少嬉游曲、小夜曲之类的作品，贝多芬也写了许多进行曲和舞曲。这些通俗的社交性音乐具有鲜明的市民生活气息。

维也纳古典乐派作曲家的创作是在继承和发扬以往欧洲专业音乐传统的基础上发展起来的。这些传统包括维也纳早期作曲家 G. C. 瓦根赛尔、M. G. 莫恩、G. 穆法特等人的创作；风行于欧洲的意大利歌剧和器乐；在交响乐创作方面起了先导作用的曼海姆乐派；以 H. 珀塞尔为代表的英国歌剧和器乐；G. F. 亨德尔在清唱剧、歌剧和器乐方面所获得的巨大成就；J. S. 巴赫及其儿子们（尤其是以 C. P. E. 巴赫为代表的柏林乐派）在声乐和器乐方面的重大贡献；以及 C. W. 格鲁克在歌剧改革事业上所取得的显著成就等。维也纳古典乐派作曲家正是在钻研和借鉴上述欧洲专业音乐先进成果的前提下，经过毕生的勤奋努力，才登上了欧洲古典主义音乐的顶峰。

创作个性和特征 海顿、莫扎特和贝多芬虽然同属于维也纳古典乐派，可是，他们实际上是老少三辈人。海顿最年长，比莫扎特大 24 岁，比贝多芬大 38 岁。莫扎特比贝多芬大 14 岁。他们之间在创作上有着密切的师承关系，但是又各具鲜明的个性。这种个性在音乐气质、体裁选择和语言手法上都有明显的表现。在海顿的音乐中，明朗、欢快的情绪占据主导地位，这和他广泛运用民间音乐素材，反映新兴市民阶层的精神面貌密切相关。海顿最有成果的领域是交响乐、室内乐和清唱剧。莫扎特早年的作品受到贵族宫廷情趣的影响，具有精致典雅的风格；后期的创作交织着抒情和戏剧性的因素，反映了他摆脱对贵族的依赖而自谋生路的种种生活体验。莫扎特的创作涉及器乐和声乐的广泛体裁，其中歌剧创作居首要的地位。贝多芬的音乐的突出特征是“通过斗争，达到胜利”的英雄般的毅力和热情，这和他的思想受到法国大革命风暴的洗礼有着直接的关系。他晚年生活在封建复辟时代，理想与现实的矛盾赋予他的创作以新的印记，在一定意义上预示了浪漫主义乐派的创作特征。贝多芬最擅长的领域是器乐，其中以交响曲和奏鸣曲最为出色。

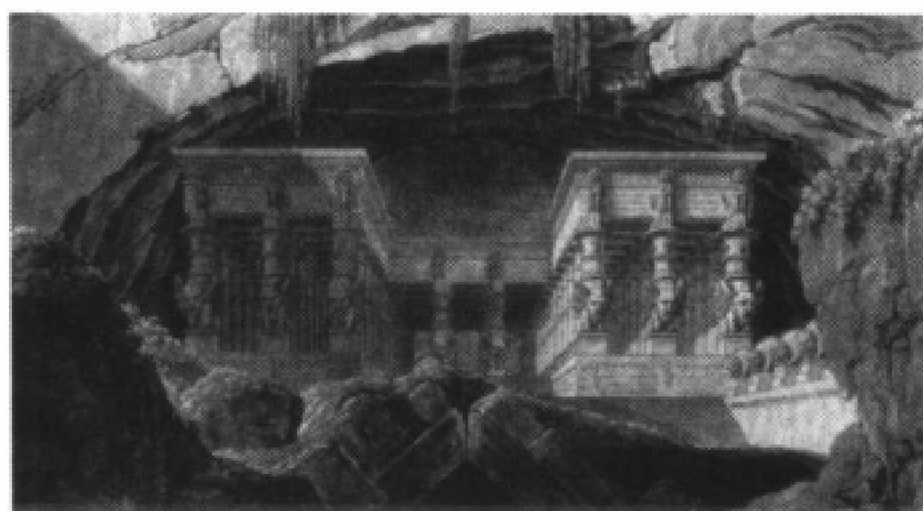
海顿、莫扎特和贝多芬尽管各有其独特的个性，但是他们在思想上和艺术上有着共同的基础：他们都经受了欧洲启蒙运动以来的社会进步思潮的熏陶；作为新兴资产阶级意识形态的代表人物，他们都具有乐观主义的生活态度；在艺术上他们都遵循了现实主义的创作原则，作品具有生活的真实性和鲜明的时代感；他们的创作挣脱了教会和宫廷的束缚，具有鲜明的人道主义倾向；他们的作品以质朴通俗的音乐语言同人们交往，成为社会广大公众的

精神财富。

维也纳古典乐派作曲家的音乐有着许多共同的艺术特色：在他们的作品中确立了主调和声风格的主导地位，同时又创造性地运用复调对位手法；他们的创作强调理智支配感情，两者的关系趋于统一和平衡；他们的音乐既思路开阔，浮想联翩，又逻辑严密，形式严谨；他们的作品内容充实，往往悲剧性和喜剧性交织，严肃与诙谐配合；他们在创作技巧上精益求精，达到了前所未有的高度，同时又锤炼了平易通俗的音乐语言。这一切使他们的音乐赢得了广大听众的喜爱。

艺术手法和创作成就 维也纳古典乐派作曲家把曲调的作用放在首位，具有一定思想情感或艺术形象特征的曲调，构成作品的音乐主题。这主题在结构上往往是一个内部可分为乐句、乐节和动机的完整的乐段，同德奥方整性的民间歌舞存在着有机的联系。动机这个最小的结构单位常常是主题的核心，是表情的种子，其内部又常常包涵富有潜在动力的对比因素。维也纳古典乐派作曲家（特别是海顿和贝多芬）在作曲技法上的一大贡献就是创造了动机展开的发展手法，即把音乐主题最核心的动机分裂出来，用模进、模仿、变速度、变节奏、变调式调性、变和声、变织体等方法，增强或改变它的特性，打破稳定平衡的状态，造成一种发展的趋势。由于动机本身个性特征鲜明，即使处在最复杂和强烈的变化中，人们也能从听觉上把它辨认出来。这就为音乐（尤其是纯器乐）表现内容开辟了新的途径。

维也纳古典乐派作曲家的创作实践极大地丰富了和声的表现手段。除了主、下属、属三大基本功能和弦外，他们广泛利用了大小调体系的其他和弦。他们在继承亨德尔和巴赫的和声手法的基础上，更自由地使用不协和音和半音，并且运用半音和等音转调等技法，使作品的调性范围大为扩展，从而把转调艺术发展到很高水平。他们充分发挥了调性布局在曲式构成和表达思想情感方面的作用。



1816 年 1 月柏林演出《魔笛》的布景。

维也纳古典乐派作曲家把前人创立的奏鸣曲式和奏鸣交响套曲更加规范化，从而进一步奠定了这种曲式和体裁的基础。古典奏鸣曲式（或奏鸣曲快板）的基本原则是：对比主题最初分别在不同调性上陈述（呈示部）；继而是变化发展，主题分裂，和声调性转移（展开部）；最后是对比主题统一在主调上再现（再现部）。这个曲式成为奏鸣交响套曲的基石。古典奏鸣交响套曲由 4 个乐章组成，各乐章在表情、速度、调性和曲式等方面具有对比呼应的关系。这种结构安排是维也纳古典乐派作曲家全部器乐套曲的基础。奏鸣交响套曲在维也纳古典乐派作曲家的手中，成为反映丰富生活内容，具有高度艺术概括力、贯穿统一、逻辑严密的体裁和形式。

交响乐队的古典组合是由维也纳古典乐派作曲家、首先是海顿奠定的。在他们使用的乐队中，无论是从数量上讲，还是从表情作用上看，弦乐组都占据着主导地位。管乐中正式增添了单簧管和圆号。除了长笛以外，木管和铜管均采用双管编制。贝多芬在他的《第五交响曲》中第 1 次把长号引入交响乐队。在打击乐器中，定音鼓成为常备乐器。管乐器除作为弦乐

器的陪衬外，也常常单独地发挥其各自的特性音色的表现力。

交响曲是维也纳古典乐派作曲家耗费精力最多的领域。海顿写了108部交响曲，其中最著名的是第45《告别》，第92《牛津》，第94《惊愕》，第100《军队》，第101《时钟》，第103《鼓声》和第104《伦敦交响曲》。这些作品以它们的世态风俗的内容和匀称完美的形式而著称。在莫扎特的40多部交响曲中，最常演奏的是第31《巴黎》，第35《哈夫纳》，第36《林茨》，第38《布拉格》和1788年写的最后3部：第39、第40和第41《朱庇特》交响曲。这些作品以它们的真挚的感情抒发，个性化的音乐形象，自然流畅的旋律，精美的技巧和形式而引人入胜。在贝多芬的9部交响曲中，最有代表性的是第3《英雄》，第5《命运》，第6《田园》，第7和第9《合唱交响曲》。这些作品以它们的宏伟的结构布局，深刻的哲理构思，豪迈的英雄气概和高昂的战斗音调而震撼人心。

室内器乐重奏各种类型的确立，也是由维也纳古典乐派作曲家完成的。他们（首先是海顿）将三重奏、四重奏等组合形式稳定和巩固下来，并通过他们的大量作品加以精雕细刻，使这类体裁具有风格细腻、音色纯正、声部清晰的艺术特色。

在独奏乐器中，近代钢琴的制成具有头等意义。正是在维也纳古典乐派时期，它取代了克拉维科德和哈普西科德。这种新的乐器的丰富表现力在维也纳古典乐派作曲家手中得到了极大的发挥。为钢琴写的奏鸣曲、变奏曲等作品在他们的创作中占据了很大比重。海顿和莫扎特的钢琴音乐具有典雅精巧、细腻抒情的室内乐风格，而贝多芬的钢琴音乐则以热情豪放、对比强烈的交响性而著称。

在歌剧领域，莫扎特的成就最为显著。他是在吸取了意大利正歌剧和趣歌剧、德国歌唱剧和C. W. 格鲁克的改革歌剧的成果的基础上进行自己的歌剧创作的。他的3部最著名的歌剧奠定了古典歌剧的不同典型。《费加罗的婚礼》是一部抨击封建特权，具有鲜明民主倾向的现实主义趣歌剧。《唐璜》是一部蔑视封建礼教、揭露贵族荒淫生活、具有伦理道德含义的趣歌剧，它综合了喜剧和悲剧的因素。《魔笛》则是一部通过离奇的情节歌颂光明战胜黑暗、正义战胜邪恶的民间神话剧。在这些歌剧中虽然还保留了意大利歌剧或德国歌唱剧的痕迹，可是，在人物个性的音乐刻划，场面气氛的音乐烘托，戏剧与音乐的有机配合等诸方面，达到了古典式的和谐和统一。贝多芬唯一的歌剧《菲德里奥》以反对暴政、平反冤狱的故事为题材，具有强烈的民主思想和正义感，它综合了格鲁克的悲壮歌剧、法国大革命时期的“拯救歌剧”和德国歌唱剧的成果，创立了崇高的英雄性歌剧的类型。其中乐队与合唱的表现作用大大加强了。

在大型声乐体裁方面，维也纳古典乐派作曲家也留下了不朽的遗产。海顿的清唱剧《创世记》和《四季》，把富于哲理的思想内容和朴素通俗的音乐语言结合，创造了新型的世俗清唱剧。在取材于宗教内容的弥撒曲或追思曲体裁中，维也纳古典乐派作曲家在保留这些体裁的外部形式的同时，在其内部渗入了人世间的鲜明形象和感情体验，实际上已将这类体裁改造为世俗音乐会性质的新型声乐器乐套曲（如莫扎特的《追思曲》，贝多芬的D大调《庄严弥撒曲》等）。

维也纳古典主义音乐构成了18、19世纪之交世界音乐文化的高峰。它对后来音乐艺术的发展产生了深远的影响。它所

取得的伟大成就，至今仍然具有无穷的生命力和强烈的艺术感染力。

【浪漫主义音乐】

（romantic music） 19世纪初至中叶近半个世纪间，发生在欧洲的一种新的音乐潮流和创作风格，它的影响一直延续到19世纪后半叶。浪漫主义一词来源于romance，此字原指流行于欧洲中世纪的英雄史诗和骑士传奇；19世纪初被用来称呼当时兴起的文学运动之后，又被运用到音乐中来。对浪漫主义音乐这个概念，历来有两种对立的看法：一种看法认为整个19世纪的欧洲音乐都可称为浪漫主义音乐，19世纪是浪漫主义音乐的世纪；另一种看法则否定浪漫主义音乐的存在，认为用浪漫主义来概括19世纪欧洲音乐是错误的。



漫画：李斯特曾为音乐女听众们狂热崇拜的偶像。

这两种看法都有其片面性。过分扩大它的内涵和范围或无视它的存在，都不符合客观历史事实。

概述 浪漫主义音乐，作为欧洲音乐特定历史时期的一种潮流，有它产生、发展、衰落的过程。浪漫主义音乐的产生，有深刻的社会历史根源。法国大革命后欧洲大陆封建复辟的情势，特别是随后兴起



由查尔斯·博尼特所作的柏辽兹画像

的欧洲资产阶级民主运动和民族运动，为这种新的音乐潮流的产生和发展提供了肥沃的社会历史土壤。它同发生在文学艺术领域中的浪漫主义思潮有着密切的联系。作为维也纳古典主义向浪漫主义过渡时期代表人物的L. van贝多芬，在他的晚期创作中已经显露出浪漫主义潮流的征兆。在19世纪10～20年代拿破仑失败、封建势力重新抬头时期，在德、奥以F. 舒伯特、C. M. von韦伯为代表的这种新的潮流和风格终于出现。由于他们的早逝，浪漫主义音乐有待于进一步发展。在30～40年代欧洲民主民族运动开始逐步发展和高涨时期，这个任务由F. 门德尔松、R. 舒曼和早期的R. 瓦格纳完成了。几乎与此同时，在七月王朝统治下的法国具有浪漫风格的H. 柏辽兹音乐崛起。当时寄居在法国的具有强烈民族意识的波兰音乐家F. F. 肖邦和匈牙利音乐家F. 李斯特，将这种新的音乐发展到了一个新的高度。这一切构成了欧洲浪漫主义发展的鼎盛时期。19世纪50年代以后，欧洲的民主运动进入低潮，音乐中的浪漫主义潮流开始衰落，这在R. 瓦格纳的后期歌剧创作中已经显露。其后，浪漫主义音乐逐渐走向解体。但是，它的影响在19世纪后半叶的许多作曲家的创作中仍可看到，故也有人称A.

布鲁克纳、R. 施特劳斯等一批作曲家为后期浪漫派。



李斯特在柏林一次独奏会上。他持久地影响着德国和法国乐坛。

特征 音乐中的浪漫主义同文学诗歌领域中的浪漫主义运动有所不同，它缺乏后者所具有的那种鲜明的创作纲领和理论化了的美学主张，也未能形成一个有统一艺术思想纲领的创作集团。然而，作为一种音乐流派，它具有一系列共同特征。这些特征同浪漫主义文学诗歌的特征之间有许多共同点，同时又具有音乐艺术所独有的特色。这些特征是：

强调个人主观情感的表现 他们强调自我发现、自我表现，内心的激情在创作中得到强烈、深刻的表露。甚至带有自我崇拜的倾向。具有启蒙运动精神的古典主义音乐，常常把全人类的命运和前景作为自己所要讴歌的对象，而浪漫主义音乐则把个人的命运和感受视为最重要的内容，音乐有时带有明显的自传性质。浪漫主义音乐中的主人公，常是些充满了想象、憧憬和渴望的人物，然而这一切又总是带有空幻的性质，缺乏明确目标，因而往往陷入一种莫名的忧郁、焦虑和惶惑之中。浪漫主义音乐中常常出现一些孤芳自赏、愤世嫉俗的形象，他们感到生不逢时，时而精神振奋，热情澎湃，时而又陷入感伤、消沉和失望。五光十色的现实生活，通过这种具有浓厚的个人主观情感色彩的棱镜折射出来，它反映了资产阶级民主运动发展时期，处于中等地位的市民知识阶层的一种社会心理，对社会生活现状不满，要求进一步解放个性和获得更大的精神自由。

对大自然景物的表现占有愈来愈重要的地位 作曲家在作品中常常把自己的主观心灵同客观的大自然融合为一体，二者之间存在着一种极为亲切的关系。同启蒙运动时期的古典主义音乐相比，浪漫主义音乐中的自然景物的表现具有更为浓厚的主观感情色彩。这在一定程度上间接地反映着音乐家本人对社会现实的感情关系。他们对现实环境中的庸俗、卑陋感到厌恶，以音乐创作中的恬静、安谧、清新的另一个世界与之相对置，把自己沉浸到这个幻想的世界里，自我陶醉，在那里寻找现实生活中难以得到的东西。

在音乐中追求民族民间的内容和情趣 本民族的或其他民族的古老民间传说、故事，质朴单纯的民间音乐素材，在他们的创作中占据重要位置，从而使他们的音乐获得了某种清新、质朴的气质和格调。与古典主义音乐相比，浪漫主义音乐在这方面的追求是更加自觉的。这种现象显然同欧洲一些国家日益增长的民族意识有一定联系。虽然某些作品中出现过渲染中世纪封建宗法制度和带有宗教神秘倾向的题材，但这种倾向始终未能成为主流。

在音乐的体裁样式和一系列表现手段方面都有自己的特色 在体裁方面特别重要的是出现了具有浓厚浪漫气质的新的器乐（特别是钢琴）独奏体裁，诸如即兴曲、夜曲、叙事曲、谐谑曲、音乐会用练习曲、幻想曲、各种富于民族民间色彩的舞曲、无词歌等，其中有相当一部分是带有标题音乐性质的。这些新的体裁为作曲家表现富于浪漫主义性质的感情内容提供了广阔的可能性。声乐艺术歌曲也成为这个时期最富于浪漫气质的体裁，它的发展也体现了音乐进一步要求同诗歌相结合的


肖像版画：舒曼与他的妻子克拉拉

浪漫主义美学理想。浪漫派作曲家们一方面把一首首相对独立的器乐（钢琴）、声乐作品，在标题内容和音乐素材的总的构思下，联结成一个有机的整体，形成新颖独特的器乐套曲或声乐套曲；另一方面又把多乐章的交响曲套曲，在总的标题构思原则下压缩为精练集中的单乐章结构，形成了标题性交响诗。这种单乐章的标题性交响诗，是浪漫主义音乐的独特产物，它充分体现了打破各艺术门类的界限，使音乐同文学相结合这一浪漫主义美学原则。

为适应新内容的需要，浪漫派音乐家们使一系列音乐表现手段获得了新的表现力。浪漫主义由于强调感情抒发，从而使曲调的表现力加强了，自由、舒展、大幅度起伏的宽阔的歌唱性曲调进入了器乐、乃至交响曲领域，改变了古典主义器乐中往往以动机展开方式为基础的器乐性旋律的面貌。从曲调风格上看，具有质朴单纯的民歌气质的因素明显增强，节奏变得更加丰富了，特别是民间舞曲渗入专业创作之后，节奏的变化更富于弹性，赋予音乐以新鲜的活力。尤其重要的是和声语言中出现了一系列新现象：和声的功能关系网大大扩展；调的转换更加频繁，范围也更加扩大；不协和和弦的巧妙运用具有了独立的表现意义；半音和声的广泛使用在增强音乐的细微表现力和戏剧性力量方面发挥了重要作用。此外在力度、速度这些方面，由于精心的布局和强烈的对比，使音乐更富于震撼人心的力量。特别是在色彩方面，浪漫派大师无论是在一件乐器上（如钢琴），还是在庞大的交响乐队上，都发现和挖掘了前人所没有得到过的色彩，使器乐在表现上进一步个性化了。

各国情况 浪漫主义音乐在欧洲不同国家、不同发展阶段、不同作曲家、甚至同一作曲家的不同创作时期都具有自己的特点；在音乐的题材范围、社会倾向性、乃至艺术风格等又互不相同。

德、奥是浪漫主义文学诗歌产生的故乡，最早提出浪漫主义文艺纲领的集团，出现于18世纪末的耶拿。这种文艺潮流对当时德奥音乐创作的影响，可以在E. T. A. 霍夫曼的歌剧《水妖》、H. 马施纳的歌剧《吸血鬼》、L. 施波尔的歌剧《阿尔鲁娜》等作品中看到。但是由于这些作品内容肤浅，艺术上缺乏独创性，因而在音乐史上并未产生重要影响。19世纪10～20年代，德奥浪漫主义音乐的真正代表人物是舒伯特与韦伯。舒伯特作为浪漫主义艺术歌曲大师，他的代表作是用浪漫诗人缪勒的诗谱写的两部套曲《美丽的磨坊女》和《冬日的旅行》。在20年代奥地利日常生活中所常见的、带有浪漫情绪的市民知识分子，成为舒伯特音乐的主人公。他们多半是些寻求幸福而不可得的人，失意的恋爱者，渴望光明和春天的梦幻者，悲哀孤独、穷困潦倒的被社会遗弃的人。从某种意义上说，这些歌曲反映的是舒伯特本人的影子和自白。韦伯可说是浪漫主义歌剧的先驱者。他的浪漫主义倾

向主要表现在他对古代中世纪具有某种神秘意味的传说、充满奇幻色彩的神话题材有浓厚兴趣。他的歌剧《欧丽安特》和《奥伯龙》都体现了他在这方面的尝试和追求。而最有价值的是《魔弹射手》（旧译《自由射手》）。这部歌剧也取材于神话传说。但是，它的传说与现实的虚实结合，它的主人公所具有的浪漫激情，它的音乐语言和素材的纯朴的民间气质，以及充满幻奇性和戏剧性的音乐色彩，使这部歌剧成为新歌剧风格开端的标志，对19世纪的歌剧创作产生了相当深远的影响。

30～40年代德国浪漫主义音乐进入了一个新的发展阶段。在舒曼的音乐中包含着一种在舒伯特、韦伯音乐中所难以见到的新的气质，即对社会现实生活中庸俗习气的批判精神。舒曼在钢琴曲《狂欢节》、《大卫盟员舞曲》、《克赖斯勒偶记》、《升f小调奏鸣曲》等一系列作品中，塑造了弗洛列斯坦这个形象。他热烈冲动，大胆高傲，愤世嫉俗，豪放不拘。舒曼将这个形象同另一个沉溺于主观幻想，多愁善感，静穆温存的埃塞比乌斯的形象相对置，使二者相互补充，形成自己心目中一对完美的浪漫人物。舒曼为塑造这对音乐形象而找到了独特的自由而多变的音乐语言。他创造的兼有变奏曲、组曲因素的标题性钢琴套曲这一新体裁，是对浪漫主义音乐的重要贡献。在门德尔松的作品中，浪漫主义因素主要体现在对大自然的亲切关系和体验之中。他的《意大利》交响曲、《苏格兰》交响曲、《赫布里底群岛》、《平静的海和幸福的航行》等作品中，都渗透着浪漫主义者所向往的那种主观心灵世界同客观大自然融为一体的意向。在歌剧领域里，继承和发展了韦伯浪漫主义歌剧的是瓦格纳的早期歌剧创作。瓦格纳在挖掘古代神话题材并赋予它以新的现实意义，以及在探索新的音乐表现手段，追求和实现新的歌剧美学理想等方面，都从韦伯的起点上向前推进了一步。这些歌剧虽然都还是采用浪漫主义者们所热衷的、以天主教社会为背景的中世纪传奇为题材，但是，它们同怀有一定民主思想的艺术家在40年代社会矛盾日益激化的西欧社会现实中的感受和体验不无关系。《汤豪泽》中通过背叛了天主教义而追求个人自由权利的主人公的遭遇，揭示了一个具有叛逆精神的人的悲剧性命运；而《罗恩格林》则通过虚幻与现实相结合的处理手法，曲折地暗示了19世纪中叶一个小资产阶级艺术家的悲惨处境。

浪漫主义音乐的另一块肥沃土壤是法国。从波旁复辟王朝到七月革命后的菲利普王朝这段时期，一股新的文艺潮流冲击着法国。1830年雨果的戏剧《爱尔那尼》上演，标志着一种具有民主主义倾向的、对社会现实怀着叛逆精神的浪漫主义文艺的胜利。在巴黎音乐舞台上先后出现的D. F. E. 奥贝尔的歌剧《波蒂奇的哑女》、G. 罗西尼的歌剧《威廉·退尔》、G. 迈耶贝尔的歌剧《恶魔罗贝尔》、F. 阿莱维的歌剧《犹太女郎》等作品，都是浪漫主义文艺潮流冲击下的产物。法国浪漫主义音乐最突出的代表是柏辽兹。他的许多作品，特别是前期作品，无论从题材内容还是音乐风格上看，都具有独特的浪漫主义气质。柏辽兹在《幻想交响曲》中创造了一个典型的浪漫主义主人公的音乐形象：他充满热烈的激情，渴望爱情和幸福而不可得，失恋后自杀未成，在梦幻状态中杀死了自己的情人被判死刑，死后置身于群魔狂宴之中。在这荒诞无稽的音乐故事中可以隐约看到不满现状、愤世嫉俗的叛逆者的影子。在根据英国浪漫诗人拜伦的诗谱写的《哈罗尔德在意大利》中，主人公

则是一个同社会格格不入、郁郁寡欢、怀才不遇的浪漫人物。作曲家将意大利大自然风光、世态风俗和主人公孤独、愁苦的心绪通过新颖的标题性构思和富于色彩性的音乐语言表现出来。这里无疑渗透着柏辽兹本人对现实生活的体验和感受。

当时活动于西欧的匈牙利音乐家李斯特和波兰音乐家肖邦，对欧洲浪漫主义音乐作出了重要贡献。李斯特的 20 首《匈牙利狂想曲》，是浪漫主义钢琴音乐的最有代表性的作品。这些吸取了马扎尔人和吉卜赛人的音乐素材并经过精细的艺术加工和辉煌的演奏技巧创造出来的乐曲，具有浓厚的民间情趣和色彩，时而粗犷豪放，时而清新柔美，别具一格。李斯特是交响诗这种体裁的创造者。浪漫主义美学要求不同门类艺术之间的互相融合，李斯特的交响诗体现了这种艺术理想。浪漫派文学家 V. 雨果、A. de 拉马丁等人的诗作，成为他构思交响诗标题的来源。这个时期在艺术上最富于个性和独创精神的是肖邦。肖邦音乐的浪漫主义气质特别体现在他的作品（诸如谐谑曲、叙事曲、奏鸣曲、夜曲、前奏曲、练习曲等）中蕴藏着的那种热烈的发自内心的感情内容。它时而汹涌澎湃，势不可挡，时而含蓄温存，亲切委婉，深深地打动人们的心灵。在波洛奈兹舞曲、马祖卡舞曲等作品中，对祖国的热烈的爱，悲愤的亡国之痛，流亡异国的思乡之情，通过具有浓厚民族风格的音乐语言深刻地表达出来。肖邦音乐中所包含的这种民族素质，大大丰富了欧洲浪漫主义音乐的宝库。

浪漫主义音乐是欧洲近代音乐文化发展中的一个非常重要的历史阶段。它在扩大和深化音乐的表现范围和表现能力方面所进行的探索和实践，极大地丰富和推进了近代音乐文化的发展，并对 19 世纪后半叶许多欧洲国家民族乐派的兴起和发展，以及 20 世纪西方现代音乐文化的发展都产生了深远的影响。

【法国大革命时期音乐】

(music in the French Revolution period)

指 1789 ~ 1794 年法国资产阶级革命时期的音乐。它标志着被封建统治阶级所垄断的音乐艺术冲出了宫廷与教堂，与广大人民相结合；革命的音乐家与人民拿起音乐这一文化武器，作为争取解放、创造新生活的斗争工具。它以其革命的激情，高昂的音调，战斗的节奏和广泛的群众性为特征，在音乐史上留下了重要的一页。



巴黎凯旋门浮雕“马赛曲”

1789 年的法国革命是人类历史上的重大事件。它使法国的政治、经济、文化，其中包括音乐领域都发生巨大的变革，这种变革深刻影响了 19 世纪欧洲音乐艺术的发展。革命中的资产阶级对艺术与政治、艺术与现实斗争间的关系，对音乐的社会功能等问题的观点十分激进。革命家罗伯斯庇尔认为：舞台上应该只表现炽烈

的爱国主义和热爱祖国、自由、平等的典范人物。他指出：音乐是一种受政府监督的公民行为，它在集会场所、普通人中间都有自己的地位，而在战场上更是如此。革命家米拉波也曾赞叹：快乐的歌唱及人民的音乐会，在争取自由的运动中能唤起多大的鼓舞力量！在大革命的整个过程中，群众性的音乐生活呈现出前所未有的繁荣景象，并发挥出巨大的作用。被贵族、教士垄断的音乐艺术冲出了宫廷和教堂，走向街头、广场、军营、俱乐部。当时盛行的各种节日庆典，英雄烈士的葬礼仪式，军队的出征和凯旋等群众集会的场合，群众性的歌舞，专业合唱队、乐队的演唱、演奏是绝不可少的。特别是歌曲成了各阶级、各政治派别进行斗争的工具，哪里有聚集的人群，那里就有歌声。

革命群众歌曲的产生和流传 从 1789 年革命爆发到 1793 年雅各宾专政的革命高潮时期，产生了 3 000 多首歌曲。1794 年“热月政变”后，随着群众权利的逐渐丧失，群众歌曲及群众所能参与的音乐活动逐渐减少。这些歌曲的内容非常丰富，几乎所有大革命进程中的重大事件，在歌曲里都有反映。不同阶层的法国人民、不同阶级的思想感情、政治倾向、理想和信念，都在歌曲中表达出来。绝大多数的歌曲是群众自己的创作，作者中有热情的爱国者、革命者，他们在作品上常常标以“爱国者”、“自由共和国公民”、“徒工”、“警卫”、“鞋匠”的署名。流行小调、民歌、舞曲、群众喜爱的歌剧咏叹调，甚至教堂的赞美诗，都被拿来填词。新的歌曲一经产生，立即被遍布巴黎的歌手们传播开去。新政权也十分重视歌曲的作用。国民议会定期出版歌集，并在政府公告、传单、报刊、日历以至家庭用品上登载歌曲。其中影响最大的有以下几首：

《就这么办》（一译《一切都会好》），是革命初期最流行的歌曲。它记述了胜利的巴黎人民自己动手、冒雨修建节日广场的真实情景，抒发了出自内心的欢悦和对未来的信心。用的是舞曲《民族钟鸣》添上“把贵族吊在灯柱上！”“把贵族统统吊死！”等一些词句，这些都是当时群众的口头禅。这首大胆豪放的歌曲，以其军鼓般的节奏和回旋曲形式，充分表达出法国人民对封建制度的切齿痛恨和取得革命胜利后的喜悦心情。

《卡马尼奥拉》是法国大革命时期最有代表性的歌曲之一。曲名来自意大利的一个地名。1792 年，已经丧失政权的路易王室企图外逃组织反扑，此歌产生于这个阴谋败露之后。它反映了被激怒的人民绝不再宽恕敌人的决心，歌词中充满对路易十六及王后和保皇派的辛辣嘲讽。这首欢快、流畅的民间舞曲，具有勇往直前的战斗精神。

《马赛曲》创作于 1792 年 4 月。面对欧洲封建势力的武装干涉，法国人民处在奋起反抗的热潮中。斯特拉斯堡驻军军官 C. －J. 鲁热·德利尔创作了这首战歌，原名《莱茵河驻军战歌》。英勇的马赛志愿军团高唱它奔赴巴黎，因此而得名，并传遍全国。战歌以它威武雄壮、激昂慷慨的音调和大小调式的对比转换，表现了在民族危亡的严峻时刻法兰西儿女奔赴战场为祖国而战的大无畏精神。同年它被革命政府宣布为共和国之歌，1795 年正式被定为法国国歌。

专业音乐家的创作 法国大革命也给专业作曲家带来新的创作天地，他们不再是贵族的屈辱奴仆，而是共和国的平等公民。当时的音乐家有革命前已著名的 F. －J. 戈塞克、A. －E. －M. 格雷特里，他们的学生、后辈 J. －F. 勒絮尔、C. －S. 卡

泰尔、E.－N. 梅于尔及 L. 凯鲁比尼等。音乐家们各自的政治观点及与政府的关系并不相同，但都积极地投入到社会生活中去，接受政府的委托，创作各种乐曲，在巴黎各区教唱、指挥或参加群众性合唱及乐队的演出，培养战争时期的音乐人才等等。他们的音乐活动获得了人民的尊敬和政府授予的荣誉。

专业作曲家们为了更好地为现实服务，努力探索新的体裁与表现手法。适应露天广场、群众性集会的大型声乐、器乐作品，如颂歌、进行曲、交响曲、军乐合奏曲等大量产生。这些作品普遍具有一种新的音乐风格：号召性、雄辩演说式的音调，鲜明的、进行曲式的节奏，简练的和声，扩大了的合唱或乐队的配置等等。由这些因素所汇成的宏大的音响，体现出革命时期所特有的严峻激昂、慷慨雄壮的气质。代表性的作品有：戈塞克的《七月十四日之歌》、合唱《人民，觉醒吧!》、颂歌《人类的最高主宰颂》、乐队合奏曲《哀悼进行曲》；梅于尔的《出征歌》、《凯旋——和平赞》、《共和国的赞美诗》；达列拉克的《大炮之歌》；勒絮尔的颂歌《法兰西共和国凯旋颂》、《热月九日颂》；卡泰尔的《军队交响曲》、《军队进行曲》；凯鲁比尼的《友谊颂》等。其中，戈塞克的《哀悼进行曲》以其新颖大胆的音响给人们留下深刻印象。他在配器中加添了单簧管、蛇形大号（弯管）、长号，通过乐队音区音色的尖锐对比，近乎夸张的休止符的运用，沉重的鼓声，颤抖的锣声，造成强烈的、滞重哀悼的气氛。这种“葬礼进行曲”的形式，直接影响了 L. van 贝多芬、H. 柏辽兹的创作。梅于尔的《出征歌》，享有“第二马赛曲”之称，是专业作曲家的创作歌曲中最为成功的一首，在群众中广为流行。

歌剧创作的新倾向 革命政权下令解散一直受到封建王室庇护的意大利歌剧院，禁演一切表现王室贵族的剧目，作曲家纷纷创作现实题材的音乐戏剧。戈塞克的《献给自由神》、《共和国的胜利》，格雷特里的《共和国的女代表》等，都是根据某一重大政治事件所写的具有鼓动宣传性的时事剧。剧情并不复杂，舞台上主要表现一种炽热的时代气氛和人民群众欢庆胜利的歌舞场面。音乐多用合唱，并穿插流行的革命歌曲，舞蹈音乐占较大比重。此外，以古喻今的历史题材的歌剧如格雷特里的《威廉·退尔》，梅于尔的《约瑟》以及后来被称为“拯救歌剧”的严肃歌剧也很盛行。拯救歌剧的情节多半是：为自由而斗争的勇士，因反对暴君遭到关押，当生命受到威胁的关键时刻，意外地得到朋友、爱人或正义力量的解救。贝尔东于1790年根据真实事件写的《修道院里的暴行》，是这类歌剧的第 1 部作品。勒絮尔的《山洞》、凯鲁比尼的《洛多依斯卡》、《两天》等都是这类歌剧中影响较大的作品。凯鲁比尼是革命时期成就最大的一位作曲家，特别是他的歌剧创作。最著名的《美狄亚》取材于希腊神话，歌剧中复仇女神美狄亚的形象，在道德及哲理上都与大革命的观念有着内在联系。拯救歌剧继承了经过格鲁克改革的意大利正歌剧的传统，并吸收了法国喜歌剧的特点，形成一种综合性的音乐风格：充满激情的悲剧性的大型咏叹调和轻松的风俗性歌谣兼而有之，音乐中富于动力性的发展，紧张、阴森环境气氛的渲染，恐怖与欢乐两种对立情绪的突然转换等，都为后来的法国大歌剧的产生做了准备。

在法国大革命疾风暴雨中产生的音乐创作，绝大多数没有成为音乐艺术中的精品，但在欧洲音乐史中，却产生了深刻影

响。革命时期所呈现的音乐状况，群众在音乐生活中的巨大作用，作曲家为表现自己所追求的理想而在形式上进行的大胆探索，这些涉及艺术与生活真谛的现象，启迪了后人，促进19世纪音乐艺术向更深更广的领域发展。

【欧洲19世纪群众歌曲】

（mass song of Europe in 19th century）19世纪上半叶，欧洲各国爆发了资产阶级革命。在革命中产生了大量的群众歌曲，这些歌曲继承了法国大革命的传统：运用民间歌调，配以新词，为斗争服务。这一时期的歌曲，大体可以分为以下两个阶段：

复辟时期 1814~1815年维也纳会议后，各国封建王朝陆续恢复了统治地位。法国大革命点燃的革命烈火被扑灭，欧洲进入了极其黑暗的年代。人民反抗的呼声在这个时期的歌曲中表现出来。最有代表性的是法国P. J. de 贝朗瑞（1780~1857）所作的填词歌曲。其中，有讽刺封建贵族卷土重来的《贵族狗告状》（采用《要有品德，但不宜过分》的曲调）；有揭露和反对波旁王室的《非常渺小的人》（采用《从前有个伟大的预言家》的曲调）；有影射王室即将覆灭的《小红人》；有揭露反动的教会及其僧侣的《尊敬的神甫们》；有回忆大革命的光辉年代，歌颂当年战斗过的兵士和人民的《老班长》（采用《告诉我，战士，告诉我，你可记得?》的曲调）；有呼吁各国人民团结起来，反对封建君主“神圣同盟”的《各国人民的神圣同盟》（采用《好人们的上帝》的曲调）等等。贝朗瑞的歌曲大多具有深刻犀利的思想性和质朴流畅的风格。由于他的歌曲具有鲜明的革命精神，贝朗瑞曾多次被波旁王朝逮捕判刑，但他从未屈服。

在德国，一些具有反封建意识、要求民族统一和解放的诗篇，被谱成了歌曲。如T. 克尔纳的《战斗中的祈祷》曾被许多人谱曲，其中流传最广的是由希默尔谱曲的一首。1820年，大学生协会会员赞德因刺杀了枢密顾问、沙皇的代理人科采布埃被处死后，在群众中产生了歌颂赞德的歌曲《呵，赞德，谁能和你相比》（又名《我为此而降生》）和《铁锁链压着那果敢的手》等。

30~40年代革命风暴时期

法国 在1830年七月革命和1848年二月革命中产生的歌曲主要有：表现欢庆推翻波旁王朝的《巴黎人之歌》（又名《巴黎进行曲》，达拉维作词，采用《我看见一条小船在行驶》曲调）、《三色旗》（布朗克词，采用贝朗瑞歌谣曲调）；揭露七月王朝篡夺革命果实，为资产阶级谋利益的《1833年的卡玛尼奥拉》、《巴黎的蠢汉》（采用《贵族狗告状》同一曲调）、《1837年的巴黎人之歌》、《肥、胖、蠢》等；反映人民对路易-菲力普已忍无可忍，将其列入罪犯名单的《对每一个大罪犯，我们要竖起一根吊杆》、《去，让人把你绞死吧》（采用《这就是米歇尔妈妈》曲调）、《人民的自由》（采用《出征歌》曲调）、《共和国万岁》（A. 阿莱词，采用《圆柱之歌》曲调）等。

德国 在1848年革命以前就出现了反映现实政治斗争的歌曲。如表现人民反抗暴政，要求把贵族王侯赶下台的歌曲《卡尔国王，必须滚开》、《诸侯，滚出国土去》等；歌颂1832年资产阶级民主派和大学生起义的歌曲《我们不是奴隶，共和国万岁》（又名《法兰克福有六个大学生》）；反映1844年7月26日施托尔科夫市市长H. 切希行刺普鲁士国王事件的歌

曲《切希市长之歌》以及反映人民对反动教会的痛恨与嘲讽的歌曲等。



1903 年日内瓦星火出版社：《革命歌曲集》封面

1848 年革命爆发后，德国涌现出更多直接反映革命斗争的群众歌曲，如表现革命目标和理想的歌曲《我们爱自由，不要国王》、《自由万岁》、《弟兄们，让我们去战斗，战斗!》、《柏林民主分子进行曲》等；反抗“神圣同盟”的歌曲《警报》、《敌人走投无路，阴谋叛国求主》；体现不同封建制度妥协的斗争精神的歌曲《普鲁士王子，我们要向你扔石头》；描写柏林三月革命后人民抬着烈士尸体示威游行，迫使普鲁士国王脱帽致哀场面的歌曲《要报仇》等。革命期间有不少歌颂时代英雄人物的群众歌曲，如歌颂激进派代表人物 R. 勃鲁姆的歌曲《自由旗手》、歌颂民主主义者 F. 黑克尔的歌曲《黑克尔之歌》等。诗人 F. 弗赖利格拉特在革命期间写的许多诗篇被配以旧曲，成为群众歌曲流传，其中《起床号》（采用《马赛曲》曲调）流传最广。此外，产生于 1844 年反映丹麦统治下普鲁士民众要求解放的歌曲《石勒苏益格－荷尔斯泰因》，在 1848 年革命中成为流传很广的民歌。

奥地利　在 1848 年 3 月、5 月两次起义期间产生了许多歌曲。据统计仅三月革命后的几个星期内，出版的音乐作品（包括声乐和器乐）达百余首之多。其中群众歌曲《大学》（该词被谱曲不下 9 种）流行较广。产生于 30～40 年代的歌曲《安德烈·霍费尔》歌颂了 19 世纪初奥地利民族英雄。这支歌于 19 世纪末传到德国，变成德国歌曲《工人们》；20 世纪初传到俄国，变成苏联国内战争时期歌曲《青年近卫军》，后又传入中国，成为第一次国内革命战争时期的《少年先锋队歌》。

匈牙利　在 1848 年三月革命中最为流行的是爱国歌曲《拉科齐进行曲》，该曲有多种曲调，有的产生于 19 世纪初，其中流行最广的一首原作者不详。

意大利　在 1848 年革命中产生了许多群众歌曲，其中表现人民要求统一和解放的歌曲《马梅利之歌》、《呵，热情的青年》、《加里波第战士之歌》（原名《志愿军告别歌》）等。

波兰　在 1830 年和 1848 年两次起义中，重新唱起了曾被反动派禁唱的、产生于 1797 年的兵团战歌《波兰不会亡》（又名《栋布罗夫斯基的马祖卡》，J. 维比茨基词，曲作者佚名），这首歌成为波兰国歌。

捷克斯洛伐克　30～40 年代产生的爱国歌曲《我的家乡在哪里》，歌词的第 1 部分由捷克人 J. K. 狄尔作，第 2 部分由斯洛伐克人 Y. 马杜什卡作，曲作者 F. J. 什克鲁普。此歌成为捷克斯洛伐克的国歌。

希腊　在 1821 年反抗土耳其统治的独立战争中产生的爱国歌曲《自由颂》（D. 索洛莫斯词，N. 曼察罗斯曲）流传很广，此歌于 1864 年起成为希腊国歌。

比利时　在1830年8月的革命中产生了《布拉班人之歌》（H. L. A. 德谢词，F. van 坎彭豪曲），广泛流传。1860年比利时政府将此歌改配C. L. 罗日耶写的新词成为比利时国歌。

在欧洲19世纪上半叶的群众歌曲中，出现了一种新的现象，即工人歌曲的蓬勃发展。这些歌曲是随着工人阶级作为一个独立的阶级登上历史舞台而产生的，大多反映了工人阶级的斗争要求和政治主张，以及他们的生活和理想。歌曲的作者大多是普通工人，如法国工人B. 杜朗、E. 鲍狄埃等。

形式上以旧调填新词为主，多数歌曲与民歌保持密切的联系，少数歌曲在音调上开始接近近代创作的群众歌曲，如进行曲的风格，旋律上主三和弦的分解进行及附点音符的运用等。上述手法虽然已在法国大革命时期的歌曲中出现，但在19世纪上半叶的群众歌曲中运用得更加广泛。

此外，这个时期的一些专业作曲家也谱写了反映当时人民和愿望的歌曲，如R. 舒曼的《两个掷弹兵》（H. 海涅词）、《黑红金》（弗赖利格拉特词）；B. 斯美塔纳的合唱曲《自由之歌》、F. 李斯特的合唱曲《劳动赞歌》等。其中G. 威尔迪歌剧《纳布科》中的合唱《飞吧，思想，鼓起金色的翅膀》于1842年上演后，迅速传遍了全意大利。

【民族乐派】

（nationalist music）　19世纪中叶起，继德奥等国兴起浪漫主义音乐之后，在东、北欧一些国家，出现了一批致力于振兴本民族音乐的作曲家，他们的作品以反映本民族的历史和人民生活为题材，具有强烈的爱国主义精神和深厚的民族感情，同时大量运用民族民间音乐素材，具有鲜明的民族风格。这些作曲家被称为民族乐派作曲家。其主要代表人物有波兰的S. 莫纽什科，匈牙利的F. 埃尔凯尔，捷克的B. 斯美塔纳、A. 德沃扎克，挪威的E. 格里格，芬兰的J. 西贝柳斯，俄国的M. И. 格林卡和以M. A. 巴拉基列夫为首的“五人团”、П. И. 柴科夫斯基等。此外，受上述民族乐派思潮的影响，在南欧的西班牙，也出现了I. 阿尔韦尼斯和E. 格拉纳多斯为代表的复兴民族音乐的作曲家。20世纪上半叶，民族乐派在欧美各国，又有进一步的发展。

民族乐派的形成　民族乐派是在东北欧各国民族、民主运动空前高涨的历史条件下产生的。随着人民的民族，民主意识的日益觉醒，进步的文学艺术家产生了摆脱外国文化的统治，建立本国民族近代文化的强烈要求，加之受到西欧浪漫主义和批判现实主义的思潮的影响，他们发起了复兴民族文化的运动。其中的音乐家即致力于民族音乐的复兴。他们创建民族的歌剧院、音乐学院和音乐协会，收集、研究民族民间音乐，力求创作具有鲜明民族性的作品，以建立本民族近代专业音乐，改变西欧音乐在本国的统治地位和民族音乐的发展受到压制的落后状况。

此外，18世纪下半叶以来，欧洲古典主义和浪漫主义音乐中不断增长的民族性因素，也为民族乐派的产生积累了经验，特别是作曲家F. F. 肖邦和F. 李斯特，更以其具有炽热爱国感情和浓郁民族风格的创作，成为民族乐派的直接先驱。30、40年代，在俄国首先出现了民族乐派的奠基者——作曲家格林卡，他的作品无论从内容到形式，都具有鲜明的民族性，并在艺术上达到与西欧专业音乐并列的水平。50年代后，各国接连涌现一批杰出的民族乐

派作曲家，促使各民族音乐空前繁荣。

民族乐派的基本特征 民族乐派的音乐特征，主要表现在作品的题材内容和艺术风格两个方面：

①在题材的内容方面，可分为以下4类作品：第1类，是取材于本民族的历史和传说，描写了人民反抗异族压迫、反抗封建暴政的斗争故事，热情地歌颂了民族英雄、人民群众的爱国主义思想和英勇顽强的战斗精神的作品。作曲家借此影射现实，使作品具有鲜明的政治倾向性。如埃尔凯尔的歌剧《邦克总督》，斯美塔纳的交响诗套曲《我的祖国》中第3首《莎尔卡》、第5首《塔博尔》、第6首《布拉尼克》，格林卡的歌剧《伊万·苏萨宁》，A.Л.鲍罗丁的歌剧《伊戈尔王子》，M.П.穆索尔斯基的歌剧《鲍里斯·戈都诺夫》等。第2类，是描写祖国的瑰丽山河、人民的生活风俗和伦理道德、民间的美丽传说等，充满了作者对祖国和人民的无限热爱，具有深厚民族感情和强烈民族意识的作品。如斯美塔纳的交响诗套曲《我的祖国》中第2首《伏尔塔瓦河》、第4首《波希米亚的田野和森林》、歌剧《被出卖的新娘》、德沃扎克的歌剧《水仙女》、格里格的许多钢琴抒情小品等。第3类，是直接抒发作者个人的生活体验和内心感情的作品。如德沃扎克的《自新大陆》交响曲和《b小调大提琴协奏曲》、斯美塔纳的弦乐四重奏《我的生活》，都包含着抒发作者对祖国、故乡生活的深切怀念之情。第4类，虽然数量不多，却是直接表现现实的民族阶级斗争的作品。如西贝柳斯的交响诗《芬兰颂》，当即引起统治者的惊恐并遭到禁演；斯美塔纳的合唱曲《自由之歌》和钢琴曲《革命进行曲》，曾在1848年资产阶级革命中鼓舞了人民群众。民族乐派的主要创作，都不同程度地、直接或间接地与民族民主运动相联系，许多作品深深地激发了人们的爱国热情和鼓舞了人民的革命斗志。

②在艺术风格方面，民族乐派的作曲家大量运用民族民间音乐素材，并创造性地与西欧传统音乐的表现手段和艺术技巧相结合，因而使作品具有鲜明的民族风格，并达到了高度的艺术水平。这主要体现在作品的体裁和音乐语言上。

在体裁上，民族乐派主要的创作领域是歌剧、交响曲、钢琴曲等。除了斯美塔纳创造了交响诗套曲外，民族乐派作曲家们基本上是沿用西欧古典、浪漫派时期的各种音乐体裁，但着意使之具有本民族的风格，创立本民族的歌剧、交响曲和钢琴曲，从而为这些音乐体裁的发展，开辟了一条民族化、群众化的创作道路。如斯美塔纳的喜歌剧《被出卖的新娘》，音乐始终贯穿着捷克乡村的民间舞曲、器乐曲以及具有民歌音调特点的独唱和农民合唱曲，成为捷克的第1部民族歌剧。格林卡的历史歌剧《伊万·苏萨宁》，其音乐曾被贵族文人嘲讽为“马车夫”的音乐，这恰好说明了它与俄罗斯民间音乐的血肉联系，被誉为俄罗斯民族乐派的奠基之作；格林卡的交响幻想曲《卡玛林斯卡雅》，直接引用两首民歌作主题，运用俄罗斯民间音乐中常见的衬腔复调和变奏发展的手法，模仿民间乐器的独特音色，散发着浓厚的乡土气息。许多作曲家不仅把日常生活中的民间舞曲引入歌剧、交响乐等大型作品中，而且常把它们作为独立的音乐体裁，创作出管弦乐或钢琴的民间舞曲，如斯美塔纳的钢琴组曲《捷克民间舞曲》、德沃扎克的管弦乐组曲《斯拉夫舞曲》、格里格的钢琴组曲《挪威农民舞曲》等。

在音乐语言上，民族乐派作曲家除了直接引用民歌或民间舞曲进行加工、创作

外，更多的是提炼和吸收民间音乐的音调、节奏、调式、结构、演奏技法等，创造出作曲家自己的、具有民族特点的音乐语言。其中民族特点最鲜明的因素是：调式、旋律及和声。在调式上，许多作品以大小调为主，同时间插民族民间音乐中特有的各种调式和音阶，如各种民间自然调式、升高四级音或七级音的小调、五声音阶、大小调交替以及少量的全音音阶等；在旋律上，不仅具有各自不同的民族风格和个性特征；同时也具有共同的特性，如旋律线大多以自然音进行为主，以有别于晚期浪漫主义音乐中常见的变化音进行，给人以质朴亲切之感。其节奏复杂多变，节拍不对称，变换亦不规则；在和声上，穆索尔斯基和格里格的表现手法尤为大胆、新颖，富于描绘性和色彩性。在他们的作品中，出于不同表现的需要，创造性地使用特殊结构的和弦、复和弦，以及各种和弦的意外性连接，有时突出传统或民间调式功能和声，有时又故意模糊其功能作用，造成调式与和声不明确或朦胧等，其中在某些方面预示了印象派的和声语言。

19 世纪欧洲民族乐派的贡献在于：不仅创立和繁荣了本国近代专业音乐，在本国民族民主运动中发挥了积极的作用，而且也丰富和发展了 19 世纪全欧洲的音乐文化，对以后的印象主义音乐、20 世纪的民族音乐产生了重要的影响。

从 20 世纪初到第二次世界大战结束，在西方不少国家里，出现了许多根据民间音乐素材写成的、具有独特民族风格的作品。其主要作曲家有捷克的 L. 亚纳切克，匈牙利的 B. 巴托克、Z. 科达伊，波兰的 K. 希曼诺夫斯基、W. 卢托斯瓦夫斯基，罗马尼亚的 G. 埃奈斯库，保加利亚的 П. 弗拉季格罗夫，西班牙的 M. de 法利亚，英国的 R. 沃恩·威廉斯、G. 霍尔斯特，美国的 G. 格什温、A. 科普兰、R. 哈里斯，巴西的 H. 维拉－洛博斯，墨西哥的 C. 查韦斯，阿根廷的 A. 希纳斯特拉等。

20 世纪民族乐派与 19 世纪民族乐派的音乐之间具有某种共同性：它们都重视民间音乐素材的运用，从那里汲取滋养，为发扬本国的民族音乐文化作出贡献。因此，在一定意义上，可以把 20 世纪民族乐派看作是 19 世纪民族乐派的继续和发展。在有些作曲家的作品里，这种继承关系表现得更为明显、直接。如亚纳切克继承了捷克民族乐派作曲家德沃扎克的传统，并受到俄罗斯民族乐派作曲家穆索尔斯基的强烈影响；法利亚师从西班牙民族乐派奠基人 F. 佩德雷尔，他与 I. 阿尔韦尼斯、E. 格拉纳多斯一起建立了西班牙民族乐派，并取得最卓越的成就；沃恩·威廉斯继续推进了 E. 埃尔加等人开创的英国民族音乐复兴运动，成为这一运动中最杰出的代表；埃奈斯库继承了 19 世纪罗马尼亚民族乐派的传统，并使之发扬光大，获得国际声誉。美国和拉丁美洲各国的民族乐派发展较迟，进入 20 世纪以后，作曲家们才开始创作第 1 批具有民族风格的作品。但是，他们的创作活动也仍然离不开欧洲 19 世纪民族乐派思潮的强大影响。

20 世纪民族乐派与 19 世纪民族乐派相比有很大不同，主要表现在：

①20 世纪民族乐派虽然也表现出一定的爱国主义感情，有些作曲家的创作活动与本民族在政治或文化上力求摆脱外来的统治和支配联系在一起，但是，总的来说，他们不如 19 世纪民族乐派作曲家们那样具有自觉的民族意识和强烈的爱国热情，以及重视从本民族的历史、人民生活、传说和文学著作中选取题材，强调内

容的民族性。

20世纪民族乐派在内容的充实性和爱国主义思想感情的深度上，比19世纪明显地有所削弱。但是作曲家们对民间音乐本身抱有更为浓厚的兴趣，因此。他们对民间音乐特征的新发现，表现得更为突出。

②20世纪民族乐派的作曲家们在处理民间音乐素材的原则和方法上，由于有了更可靠的记录方法（通过录音机），对民间音乐的科学研究大为深入，作品可以处理得更接近于民间音乐的原来面貌，甚至有意识地发掘民间音乐中实际存在的所谓"不规则性"。

19世纪作曲家们经常按照传统的专业音乐方式来处理民间音乐，而对这种"不规则性"往往忽视。20世纪民族乐派作曲家们还常常从民间音乐不同于专业音乐的种种特征出发，创造出新的风格、新的体系，其杰出代表是巴托克。巴托克曾带着简陋的录音机到匈牙利、罗马尼亚等地农村广泛收集民歌。在他的许多作品中，都可以发现源自匈牙利等地农民音乐的、突破了传统专业音乐规则和体系的各种调式、音阶和节奏，以及由这些调式和音阶所形成的独特、新颖的和声。

③20世纪民族乐派不仅继承了传统音乐，而且吸收了同时代其他音乐流派的创作经验和成果，采纳了西方现代音乐的创作手法和技巧。从某种意义上说，它本身就是西方现代音乐的一个组成部分。而19世纪民族乐派则是同浪漫主义音乐结合在一起的，它具有浪漫主义的音乐特征。当然，20世纪民族乐派的作曲家们在音乐语言的创新方面，程度有所不同。有的大胆探索新路，有的比较接近传统。前者如巴托克，后者如科达伊，他们同是匈牙利民族乐派的两位代表人物，其创作却典型地表现出这种区别。

第二次世界大战以后，在西欧、北美各国，音乐中的民族主义倾向大为减弱。尽管个别作曲家的创作中有时仍保留某些民间因素，但音乐的民族风格和特色已普遍不受重视，而被一种没有鲜明民族风格的所谓"世界性"的音乐语言所代替。然而，在拉丁美洲、巴尔干诸国，仍有不少作曲家在发展本民族音乐文化时继续使用民间音乐语言进行创作。

【巴黎公社时期音乐】

（music in the Paris Commune period）

指19世纪70、80年代巴黎公社革命及其失败后这一历史时期的革命歌曲。法国巴黎公社革命爆发于1871年3月18日。3月28日公社宣告成立。5月28日，公社社员的最后一座街垒被攻占，巴黎公社遭到镇压。巴黎公社虽然只存在了72天，但是它震撼了世界，开辟了世界无产阶级革命的新时代，并在斗争中创造了巴黎公社的革命音乐。

巴黎公社革命准备阶段的歌曲 这一阶段，从普法战争爆发（1870年7月），直到公社起义。当时有许多歌曲在法国人民中流传。例如，揭露国防政府卖国投敌的《为了一块牛排出卖巴黎》（埃米尔·德勒填词，采用歌曲《你还记得吗?》的曲调），尖锐讽刺臭名昭著的"特罗胥计划"的《我有我的计划，大人阁下》（杜朗填词，采用安托宁·路易的歌曲《抱头鼠窜的陛下》的曲调）。1871年1月法国国防政府和普鲁士侵略者签订了丧权辱国的"停战协定"，人们唱起了《停战，见鬼去吧!》，表达了巴黎人民反对投降，坚决抵抗的决心。当法国政府将阿尔萨斯和洛林二省拱手送给普鲁士后，产生了歌曲

《阿尔萨斯和洛林》，唱出了人民的愤怒和收复祖国领土的强烈愿望。还有一些歌曲直接号召人民奋起斗争，推翻反动卖国政府，建立公社。埃米尔·德勒填词的《波诺姆之歌》（采用同名歌曲曲调），号召人们觉醒奋起，去迎接公社的诞生。工人诗人E. 鲍狄埃在《一八七〇年十月三十一日》一歌中，发出了建立公社的号召。这些雄壮的歌曲，成为巴黎公社革命的序曲。

公社72天的音乐活动 公社起义以后，巴黎城中到处都响彻着战斗的歌声和乐声。在广场的群众集会上，国民自卫军的军乐队奏起了《马赛曲》、《出征歌》等乐曲，群众高唱革命歌曲，配合着口号声、礼炮声，充分显示了群情振奋的革命气氛。在革命俱乐部里，在街垒中，公社社员和国民自卫军战士将大家熟悉的曲调填上新词，并印成歌片或传单，分送到公社战士的手里，或张贴在街头，这些歌曲就在群众中传唱开了。如拉叔赛填词的《让我们象兄弟般团结起来!》（曲调为《战斗的法兰西》），就产生在这一时期。这首歌曲是题献给"第一国际"的，它表达了公社战士"不胜利，毋宁死"的斗争精神。

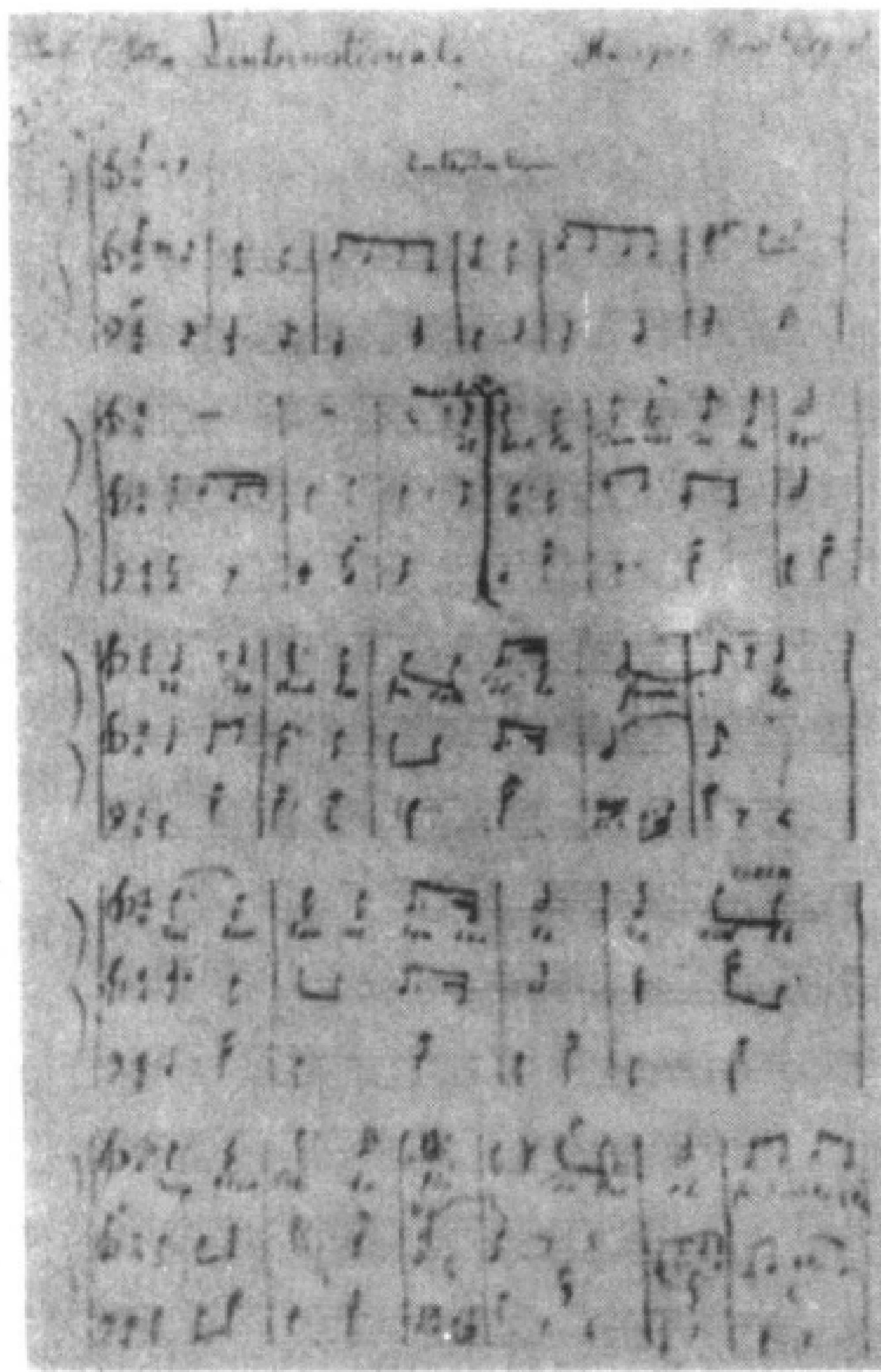
巴黎公社的72天中，虽然面临着十分复杂和严峻的形势，公社仍以巨大的努力来组织群众的音乐生活，组织音乐家为群众演出。4月18日，成立了"艺术家协会"，团结了音乐家、戏剧家、天文学家等共1 500多人。音乐家开始举办为伤员和烈属募捐的音乐会，还着手国家歌剧院恢复演出的工作。在公社的组织下，5月在土伊勒里宫里连续举办了数场大音乐会，在王宫的3个大厅内，3个乐队同时演奏。原法兰西喜剧院的著名女歌唱家阿加尔和咖啡馆女歌手鲍尔达等应邀参加演唱，受到热烈的欢迎。从5月中旬开始，公社还组织国民自卫军各营的军乐队每天轮流到土伊勒里宫的花园里进行演奏，以鼓舞人民的战斗精神。

在巴黎公社革命运动的影响下，许多音乐家（包括作曲家、钢琴家、指挥家等）积极参加公社的音乐活动。如音乐理论家、作曲家F.S. 达尼埃尔曾被巴黎公社任命为巴黎音乐院院长，负责重建巴黎音乐院。当5月下旬敌人攻入巴黎后，达尼埃尔参加了保卫公社的街垒战，最后英勇牺牲于街头。

公社失败后的歌声 巴黎公社被镇压以后，公社的革命歌声却并未终止，公社的幸存者和法国人民继续创作了许多歌曲，来歌颂公社的业绩，这些歌曲在19世纪70~80年代的法国工人运动中广泛传唱。

公社失败后不久，就产生了一些揭露反动派血腥屠杀群众的歌曲。如公社委员让-巴蒂斯特·克莱芒填词的《流血周》（采用杜邦的《农民之歌》曲调），悲愤地控诉了凡尔赛分子对公社社员的残酷镇压。他在《队长狂叫："上墙根去!"》一歌中，具体描绘了刽子手枪杀人民的暴行。由克莱芒作词，安东尼·雷纳尔作曲的《樱桃时节》，将巴黎公社比作美好的"樱桃红艳的季节"，是一首怀念公社的抒情歌曲。1871年10月由艾玛努埃尔·特劳尔姆填词的歌曲《国际之歌》（又名《伟大的国际》，采用《波兰的灵魂》的曲调）则坚定地唱出无产阶级的斗争必将得到胜利，美好的日子必定到来的信念和决心。巴黎公社以后的著名工人歌谣作家茹尔·朱依创作的歌曲《公社英烈墓》（采用多利阿的《白杨之歌》的曲调）表达了人民对公社先烈的崇敬与悼念。

鲍狄埃在公社失败后继续写了大量以公社为主题的诗歌，如《国际歌》(1871)、《公社战斗的历程》(约1880，曲调选自舞剧选曲)、《公社没有死亡》(1886，曲调采用《别难过，尼古拉!》)、《纪念一八七一年三月十八日》(1887)等。鲍狄埃写的歌词《国际歌》、《前进，工人阶级!》、《起义者》，后来由法国工人作曲家P. 狄盖特谱曲，在法国和欧洲工人运动中起过巨大的作用。



P. 狄盖特《国际歌》的手稿

鲍狄埃、狄盖特合作的《国际歌》，是巴黎公社时期影响最大、最有代表性的歌曲。《国际歌》这首诗产生于巴黎公社刚失败的时候，它的正式发表，却是在1887年出版的鲍狄埃的《革命歌集》中，1888年6月，里尔市的工人作曲家狄盖特为它谱了曲。《国际歌》开始在里尔市和法国北部工业区流传，后来流传到欧、美各国。19世纪末、20世纪初，它先后被译成西班牙文、挪威文、德文、英文、意大利文、俄文，20年代初期，《国际歌》被译成中文，开始在中国革命群众中流传。

【美国群众歌曲】

(popular songs of USA)　从18世纪末至20世纪的200年中，美国群众歌曲经历了由借用、翻译、模仿欧洲各国歌曲，到逐渐发掘和发展本国不同民族的多种音乐因素，来创造自己的、具有美国特色的歌曲形式的过程。

反抗殖民统治的歌曲　18世纪下半叶，美国人民遭受殖民统治的时候，就通过歌曲表达他们的反抗与斗争情绪。如马萨诸塞反英组织自由之子社传唱的歌曲《自由之歌》(J. 迪金森词，采用英国W. 博伊斯的歌曲《海军的军舰与水兵》的曲调)，波士顿人民倾茶斗争中的歌曲《波士顿茶税》(词作者佚名，采用英国海员歌曲《来，听我的小曲》的曲调)等，在当时颇有影响。在1775～1783年的独立战争和战后一段时期，流传了更多的群众歌曲，如《扬基嘟得儿》(词作者佚名，采用英国同名歌曲曲调)，《切斯特》(W. 比林斯词曲)、《亚当斯和自由》(T. 佩因词，采用《阿那克里安》曲调，此歌于1814年被重新填词，成为著名歌曲《星条旗》)等。这些歌曲大多采用了英国歌曲的曲调进行填词，少量属于创作(如《祝酒》、《切斯特》、《亚当斯和自由》等)，带有宗教圣咏的痕迹，这是由于当时美国的音乐生活尚处在以教堂音乐为主的时期，世俗音乐刚在萌芽。

外来歌曲　美国早期流行的群众歌曲，都是来自英国、爱尔兰，苏格兰、德

国和意大利的歌曲和歌剧曲调。其中最普遍的是英国的花园歌、叙事曲、喜歌剧的咏叹调和音乐会歌曲。这些歌曲以演唱与简单的乐器伴奏形式演出，如《弗罗拉》、《乞丐歌剧》、《没歌、没饭》等。这些歌曲都具有英国歌曲的特点，有的采用了G. F. 亨德尔、H. 珀塞尔的曲调或吸收了J. S. 巴赫音乐的风格特点。

18 世纪末 ~ 19 世纪初，爱尔兰和苏格兰歌曲在美国开始流行，如爱尔兰人T. 莫尔填词，J. 斯蒂芬森、H. R. 毕晓普配伴奏的歌集《爱尔兰旋律》，苏格兰人R. 彭斯填词的歌集《苏格兰音乐博物馆》等。其中《美好的往日》等歌曲，脍炙人口。这些爱尔兰和苏格兰的歌曲具有乡土气息，得到美国人民的喜爱。

19 世纪初，德奥歌曲在美国也很流行，如F. 舒伯特、P. W. 阿布特、库克恩的许多歌曲，均被译成英文，印成歌篇出版。

19 世纪 20 ~ 40 年代期间，在美国普遍流行采用欧洲歌剧的曲调填以英文歌词的歌曲，或英国作曲家用意大利歌剧风格谱写的歌剧曲调。比如采用W. A. 莫扎特的歌剧《魔笛》中曲调填英文词的《摆脱忧郁》，根据G. 罗西尼的歌剧《坦克雷迪》选曲改写的歌曲《我们在此短暂地相会又分离》，从V. 贝利尼的歌剧《诺尔玛》和G. 多尼采蒂的歌剧《军中女郎》改写的大量咏叹调和歌曲等等。

游吟艺人的歌曲　这是最早显露出美国自己特点的群众歌曲。它是由白人创造的、供白人欣赏娱乐的音乐表演形式，发源于美国北部和中西部。19 世纪 20 年代，英国演员G. 马修斯有意识地将黑人语言的拼音、节奏等特点加以喜剧化，配上简单的音乐旋律加以表演，受到热烈欢迎，许多美国演员如G. W. 狄克逊、G. 尼科尔斯、J. W. 斯威尼、B. 法雷尔等，纷纷效仿马修斯的表演，成为当时最出名的群众歌曲作者和表演者。他们扮演的黑人角色大都是喜剧性的粗俗形象，所唱的歌词大都无严格规则，音乐的旋律简单，富于舞蹈性，多用五声音阶，配以切分的节奏和简单的和声，用班卓琴、民间提琴或吉他伴奏，代表作品如《济普·库恩》（源于美国民歌昂格罗，后称《草垛里的火鸡》），狄克逊的《炭一般黑心的罗斯》、《蓝色燕尾服》，T. D. 赖斯的《杰姆·克劳》、《很久以前》，哈珀的《吉姆和塔克》、《露西·朗小姐》、《船夫之舞》、《大脚黑鬼》等。19 世纪下半叶，游吟艺人的歌曲大大发展，出现了众多的表演团体。其表演者都是白人男子，采用的音乐素材来自昂格罗、流行曲调、意大利歌剧或由此派生的曲调等。据考证，南北战争前的美国音乐很少与黑人音乐有联系。

反蓄奴制和南北战争时期的歌曲　19 世纪下半叶，在美国反蓄奴制的斗争及南北战争期间，产生了一些反映黑奴痛苦生活和争取解放的歌曲。如早期反映黑奴痛苦生活的歌《废奴主义众赞歌》（采用《老百篇》赞美诗曲调）、《他从不咕哝一声》；描写帮助南方黑奴逃到北方的“地下铁道”活动的歌曲《亲爱的内莉·格雷》（B. R. 汉比词曲）；借用《圣经》的故事反映黑奴要求解放的歌曲《走吧，摩西》、《悄悄地走吧》等。

南北战争是美国历史上影响较大的一次全民性战争，几乎波及美国南北方的每个家庭。在当时和以后的文学艺术作品中，群众歌曲为数最多。如《第一枪打响了！愿上帝保佑正义！》（G. 路特词曲，1862）、《约翰·布朗的遗体》（T. 毕晓普词，采用W. 斯蒂夫的歌曲《喂弟兄！你将在迦南圣地的海岸边和我相会吗?》的

曲调)，以及采用同一曲调填词的另一首歌《共和国战歌》(J. W. 豪词)；反映具体战役的歌曲如《萨姆特要塞之旗》(T. D. 苏利凡作)；描写战争中英雄人物的歌曲如《斯通瓦尔·杰克逊的道路》、《行军走过佐治亚》(H. C. 沃克作)；反映战争带来的痛苦和渴望和平的歌曲《在老宿营地扎寨》(H. 基特里奇作)；描写军营生活的幽默歌曲《落花生》(P. 纳特词，A. 彭德曲)；悼念牺牲烈士的歌曲如《今夜寂静的波托马克河》(J. H. 休伊特作)、《痛苦孤独地哭泣》(又名《当这场罪恶的战争过去时》，H. 塔克作)等等。其中《约翰·布朗的遗体》在20世纪30年代传入中国，被填词改为《保卫根据地战斗曲》在革命根据地流行，其叠歌的曲调于1945年后被填词改为《团结就是力量》，在当时国民党统治区的爱国学生运动中广泛传唱。

反蓄奴制和南北战争时期的歌曲在音乐上，除与英国、爱尔兰等欧洲音乐保持联系外，明显地出现了与黑人灵歌和其他黑人歌曲音调上的联系，即明显地表现出美国特色。

福斯特及其他作曲家的创作歌曲 19世纪从事群众歌曲创作的美国作曲家有F. 霍普金森、B. 卡尔、J. 休伊特、O. 肖、H. 拉塞尔、哈钦森家族和S. C. 福斯特。其中霍普金森(1737~1791)是美国第1个歌曲作者，他最早的歌曲写于1759年。其代表作《为哈普西科德琴作的七首歌》(1788)是美国最早出版的世俗歌曲之一。卡尔(1768~1831)是在法国大革命后移居到美国的英国人，他在美国出版了60余首歌曲，包括根据W. 莎士比亚的诗句谱写的《四首叙事曲》和根据英国传统曲调改编的歌曲《美好的往日》等，他的歌曲《士兵，休息吧!》在独立战争后流传了数十年之久。休伊特(1770~1827)也是从英国移居到美国的音乐家，他在大量的器乐作品中引用了英国的流行歌曲曲调如《扬基嘟得儿》等，传播了英国的群众歌曲，从而间接地为美国的填词歌曲创造了条件。他的歌曲《受伤的胡萨》，曾是19世纪初流传广泛的一首歌。肖(1779~1848)是第1个在美国出生的歌曲作家。他早年双目失明，靠自学成为管风琴手、唱诗班指挥和作曲家。他的歌曲如《玛丽的眼泪》、《光明美好的一切都属于你》等，以感情真挚动人著称。拉塞尔(1812~1900)被誉为在福斯特之前的美国最有成就的歌曲作家。他出生于英国，曾师从罗西尼，结识贝利尼和多尼采蒂。在他移居北美洲后，通过自己的创作和表演获得了成功。其歌曲如《老扶手椅》、《我母亲的圣经》等，都具有富于表情性的旋律，引起了听众的共鸣。哈钦森家族则是演唱和创作群众歌曲的著名小团体。他们兄妹4人组成四重唱，用2把小提琴、1把低音提琴自行伴奏，除了演唱当时流行的歌曲、合唱曲、叙事曲外，也唱他们自己编写的歌曲，在美国东部及英国利物浦等大小工业城市演出，受到工人的欢迎和喜爱。他们自编歌曲的最大特点是其鲜明的政治倾向和对下层人民的深切关心，如反蓄奴制的歌曲《失去孩子的奴隶母亲》(J. 哈钦森词)、《奴隶的呼吁》；号召人民行动起来反抗奴隶制的歌曲《躲开铁轨》等。他们支持A. 林肯的解放黑奴事业，支持北方联军。在南北战争结束后，他们继续演唱支持正义事业，反对种族压迫的歌曲，如声援黑奴解放的《我的耶稣说有足够的地方》，配合1851年俄亥俄女权运动的《衬衫之歌》，揭露迫害印第安人的《印第安人的挽歌》等。哈钦森家族为美国群众歌曲与现实社会斗争保持密切

联系，作出了很大贡献。

19世纪美国最重要的群众歌曲作家是福斯特。他在短促的一生中创作了200余首歌曲，其中有的吸收了传统的英国民歌的特点，如《美好的时光将到来》、《安妮，我的爱》；有的吸收了爱尔兰、苏格兰歌曲的风格，如《我美丽的阿莉斯睡得多香甜》、《金发的珍妮》；有的与意大利歌剧有联系，如二重唱《我的爱，你必须走吗?》、《白天的声音消失了》、《美丽的梦神》；更多的则反映了他和游吟艺人歌曲的血肉关系，如早年的《路易斯安那美人》、《噢！苏珊娜》，以及他在40～50年代写的歌曲《奈莉曾是个小姐》、《噢，小伙子们，带我一齐走》等。福斯特同情黑人并热爱黑人音乐，他曾说："我已决定毫不惧怕、毫无羞愧地从事黑人音乐的写作，……并愿以最优秀的黑人歌曲作家而成名。"他的代表作《故乡的亲人》、《我的肯塔基老家，晚安》、《主人长眠在地下》等，成为世界名曲，实现了自己的愿望。他是第一个以创作歌曲为职业的美国作曲家。福斯特的歌曲在内容上不仅表现了他个人贫穷孤独的痛苦生活，而且也反映了充斥美国社会的矛盾和人们精神上的危机感。在艺术上，他不愧为美国歌曲传统的继承者和集大成者，也典型地表现了当时美国群众歌曲的特征与面貌。

19世纪末20世纪初工人歌曲 随着工人运动的兴起，在美国工人群众中流传了一些反映他们斗争生活的工人歌曲，如19世纪70年代起流传的黑人工人歌曲《约翰·亨利》，在1866年5月1日芝加哥罢工中产生的歌曲《八小时工作日》（采用《不列颠近卫兵》曲调）；受1887年芝加哥和1889年伦敦工人罢工运动启发而创作的歌曲《红旗》（1889，J. 柯奈词，采用《玛丽兰》曲调）；产生于90年代的布鲁斯歌曲《乔·特纳勃鲁斯》；由著名工人歌手J. 希尔（1882～1915）填词的歌曲《传教士和奴隶》（采用《好时光慢慢就会来到》曲调）、《工贼凯西·琼斯》、《全世界的工人觉醒起来》；1915年希尔被诬处死后，黑人歌手E. 鲁宾逊（1910～ ）所作的歌曲《乔·希尔》（A. 海斯词）等，在美国人民中得到普遍传唱。

20世纪20～30年代，工人运动再度高涨，美国工人歌曲再次发展，产生了象P. 西格的歌曲《萨柯给儿子的信》（根据工人运动积极分子、被处死的萨柯写给儿子的信谱曲）；女工人歌手M. 杰克逊和她的兄弟写的歌曲《哈里·西姆斯之死》、《饥寒者的布鲁斯》；矿工妻子F. 李茜填词的歌曲《你站在哪一边?》（古赞美诗曲调）；著名黑人歌手利德贝利的歌曲《资产阶级的布鲁斯》以及工会歌曲《我们坚决不动摇》（勃洛契改编）、W. 格思恩（1912～1967）的歌曲《工会姑娘》等。

【俄国革命歌曲】

（Russian revolutionary songs） 近代俄国革命运动经历了3个主要历史时期；1825～1861年为贵族或十二月党人革命时期；1861～1895年为平民知识分子或资产阶级民主主义革命时期；1895～1917年为无产阶级革命时期。俄国革命歌曲的诞生和发展与这3个历史时期紧密相关，其第3时期是继巴黎公社革命歌曲之后，世界无产阶级音乐史上的又一光辉篇章，它对世界各国的革命音乐产生了巨大影响。下面，按上述3个历史时期分述于后。

贵族革命时期的歌曲 19世纪上半叶的俄国属君主政体的农奴制国家，随着国内资本主义因素的滋长和欧洲革命民主运

动，尤其是法国资产阶级革命的影响，俄国贵族阶层中的一些先进分子开始觉醒。他们建立秘密团体，传播进步思想，并于1825年12月在圣彼得堡发动了武装起义，力图推翻沙皇统治和农奴制，建立共和国。起义虽然惨遭失败，但却换来了一代人的觉醒，推动了以后的革命发展。十二月党人在其革命活动中，把歌曲作为武器，发挥歌曲的宣传鼓动作用。他们的歌曲均用民歌或城市流行曲调重新填词构成。歌曲充满了对沙皇暴政和农奴制压迫的强烈憎恨，表达了他们誓为革命献身的决心。这些具有鲜明政治倾向的歌曲，由于遭到沙皇政府的查禁和销毁，留传下来的仅有十来首，其中著名的有：《我们的祖国在受难》（П. 卡切宁词）、《在祖国我也感到憎恶》、《铁匠》（以上均由 K. 雷利耶夫和 A. 别斯图热夫合作填词）、《我们的沙皇是俄罗斯的德国人》（K. 雷列耶夫词）、《童话》（普希金词）、《不是风在潮湿的松林中喧哗》（M. 别斯图热夫－留明词）等。十二月党人的歌曲仅在狭小的范围内传唱，在群众中影响甚微，这与他们的队伍不大，活动又处在秘密状态下有关。但是，这些歌曲是珍贵的历史文献，对后人具有教育作用。

平民知识分子革命时期的歌曲 19世纪下半叶，俄国的政治与经济生活开始剧烈震荡。1861年沙皇被迫宣布废除农奴制后，广大农民虽获得了人身自由，但却身受封建主义和资本主义的双重压迫和盘剥，农民的不满和“骚动”布满全国，俄国平民知识阶层的先进分子深切同情农民的处境。50年代以来，以车尔尼雪夫斯基为首的革命民主主义者站在农民一边，号召农民以暴力推翻沙皇政权。60年代出现了小资产阶级的民粹派，实行“到民间去”的主张，力图掀起农民反对沙皇政权的斗争。这些平民知识分子继承了十二月党人的革命传统，也把歌曲作为宣传自己的政治理想和主张的工具。他们也是采用现成的曲调重新填词，鼓动农民起来斗争。具有代表性的歌曲有：对旧制度满怀憎恨，深信自由将赢得胜利的进行曲《我和你是精神上的兄弟》（普列谢夫词）；表现民意党人奋不顾身、誓死如归的《勇敢些，朋友们，不要泄气》（米海伊洛夫词）；充满革命豪情、对沙皇专制猛烈抨击的《俄罗斯马赛曲》（拉甫罗夫词）；缅怀农民起义领袖的抒情史诗性歌曲《斯捷潘·拉辛的悬崖》（纳甫罗茨基词）；表现被流放服苦役的政治犯渴望自由的《囚徒》（奥加辽夫词）和《听吧》（戈尔茨－米勒词）；反映社会低层劳苦大众顽强斗争精神的纤夫号子《木棒》（米海伊洛夫词）；悼念革命志士，充满悲愤情绪的葬礼进行曲《受尽奴役的折磨》（拉甫罗夫词）和《你们牺牲了》（阿尔汉格尔斯基词）等。平民知识分子的歌曲与十二月党人的歌曲相比较，思想锋芒更尖锐，体裁形式更多样。同时，由于他们人数较多，活动范围较广，这些歌曲在群众中有较大的影响。

无产阶级革命时期的歌曲 19世纪末20世纪初，沙皇俄国发展成一个军事封建帝国主义国家，成为世界帝国主义矛盾的焦点和薄弱环节。俄国无产阶级在以列宁为首的布尔什维克党的领导下，在短暂的十几年内，彻底推翻了沙皇政权和资产阶级的反动统治，建立了第一个无产阶级专政的国家，随即又领导苏维埃人民粉碎了帝国主义武装干涉和国内反革命叛乱，捍卫了十月革命的胜利成果。这一时期的无产阶级革命歌曲按其产生的不同年代和不同的社会功能，分为两大类：十月革命前为夺取革命胜利作舆论准备的歌曲；革命

后为保卫和建设苏维埃政权服务的歌曲。

十月革命前的歌曲 这一时期的革命歌曲，大致有3种：①对十二月党人和平民知识分子的歌曲加以批判地继承。如《俄罗斯马赛曲》、《木棒》、《受尽奴役的折磨》等，删去了与无产阶级格格不入的内容，改填新词，变成为无产阶级所用的歌曲。②采用来自国外的革命歌曲，特别是巴黎公社的革命歌曲。如著名的《国际歌》，于1902年经过俄国革命诗人、老布尔什维克A. 科茨的译词（选用了6段原诗中的1、2、6段），加上群众演唱的再创造以及专业音乐家的改编整理（将$\frac{2}{4}$拍改为$\frac{4}{4}$拍，改动个别音符，配上和声），使其内容更集中，气势更宏伟，更便于传唱。如波兰革命歌曲《华沙曲》（曾译《华沙工人歌》或《华沙革命歌》）是俄国布尔什维克革命家Г. 克尔日让诺夫斯基，于1897年在莫斯科布丁卡监狱中，从波兰革命者那里听来的，经过他的创造性译配后，由同狱的难友们传唱开来。《红旗》这首歌的最早来源，可追溯到19世纪40年代的瑞士歌曲《武装起来吧，瑞士的儿子们》。到了19世纪70年代中期，巴黎公社的参加者B. 勃鲁斯和A. 勒洛阿分别填了法文词，并以《红旗》为歌名在法国流传。70年代末，由波兰诗人契尔文斯基配上波兰文词在波兰传唱。20世纪初，这首歌由波兰传人俄国，分别由阿基莫夫和克尔日让诺夫斯基配上俄文词在俄国广泛传播。随着俄国1905年革命的影响，此歌又传到了德国，由德国女革命家R. 卢森堡译成德文在德国流传。③新创作的无产阶级的革命歌曲。其中出现最早又最具有俄国民族特点的歌曲是《同志们，勇敢地前进!》，它产生于1896～1897年间，作者是俄国革命诗人Л.П. 拉金（1860～1900）。他当时正被囚禁在塔干监狱的单人牢房里。他用了一首原名叫《岁月缓慢流逝》的大学生圆舞曲，配上自己创作的词，并创造性地将三拍子的圆舞曲改成四拍子的战斗进行曲。这首歌不仅传遍了俄罗斯大地，并被译成各国文字或另填新词，成为鼓舞各国无产者和劳苦大众争取自由解放的战歌。这首歌在中国也被广泛传唱，歌词译自德文，歌名为《光明赞》。《我们是铁匠》一歌的词作者是工人诗人F. 什库辽夫。他于1905年革命时参加过莫斯科的街垒战斗，由于受到革命斗争的激励，当即写出了歌词。1912年布尔什维克报刊《涅瓦之星》第8期刊登出歌词，不久被配上了曲（来源不详）。在第一次世界大战和十月革命的岁月里，这首歌成为工人、士兵，尤其是青年广为传唱的歌曲。后来也传到国外成为德、波等国的革命歌曲。

十月革命后的歌曲 革命成功后，新生的苏维埃政权处在外国武装干涉和国内反革命叛乱的包围之中。在这严峻的岁月里，产生了大量新的革命歌曲。

动员群众参军，保卫红色政权，是这个时期歌曲的突出主题。诗人Д. 别德内依遵照列宁指示而作词、由Д.С. 瓦西里耶夫－布格莱根据乌克兰民间婚礼诙谐歌曲的《送行》，以问答式的民间对句歌体裁，生动地再现了农民群众踊跃参军的热烈情景。《我们勇敢地去作战》的曲调来源于旧俄城市浪漫曲《白槐》。它在第一次世界大战期间演变成士兵歌曲《你听吧，老爷》。革命者填以新词（作者不详）改变了原曲的情调，使它成为一首独特的三拍子进行曲，鲜明地表达了工人们誓死保卫苏维埃政权的决心。

直接反映军队战斗生活的红军歌曲，

占有最大的比重。这些歌曲记录了红军艰苦卓绝的战斗生活，表达了战士们鲜明的阶级爱憎。歌曲的旋律和节奏有一股勇往直前、势不可挡的趋向。如产生于1919～1920年间的歌曲《红军最强大》，反映了红军在俄国南方粉碎弗兰格尔白匪军的斗争。在这首战斗进行曲里，强烈多变的节奏与俄罗斯民歌大小调式交替的旋律有机地结合在一起，构成了这首歌的特性。它不仅为红军战士所喜爱，后来也传到波兰、奥地利等国，填上新词，成为这些国家的革命歌曲。其他广为流传的红军歌曲还有：《我们是红色的战士》、《嘿，沿着大路》等。

在红军歌曲中还有一些歌颂军事将领和人民英雄的歌曲，如《英雄夏伯阳走遍乌拉尔》这首歌，是夏伯阳部队第25师的战士们集体创作的。歌词中引用了夏伯阳在战场上经常激励战士们的召唤："前进，同志们，绝不能后退"，生动地再现了当时作战的情景。《布琼尼进行曲》是少有的由专业作者创作而被广为传唱的红军歌曲。它产生于1920年顿河罗斯托夫前线。词作者是A. 德阿克季尔，曲作者是Д. Я. 波克拉斯，他们二人当时正在第一骑兵军中服役。这首歌充满了无比自豪的气概，颂扬了布琼尼和伏罗希洛夫领导的第一骑兵军的辉煌战绩和所向无敌的战斗精神。

这一时期还流传着许多反映敌后斗争的游击队歌曲。其中最著名的是《跨过山谷，越过丘陵》（又名《远东游击队歌》）。它是为悼念被敌人烧死在火车炉里的苏联远东游击队领导人谢尔盖·拉佐而写的。词作者帕尔费诺夫是部队的政工人员。歌词配上了俄罗斯民歌风格的旋律和进行曲的节奏，形象地描绘了游击队跋山涉水、神出鬼没地打击敌人的情景。类似的歌曲还有：《沿着西伯利亚大森林》、《海鸥，别在海上飞翔》等。

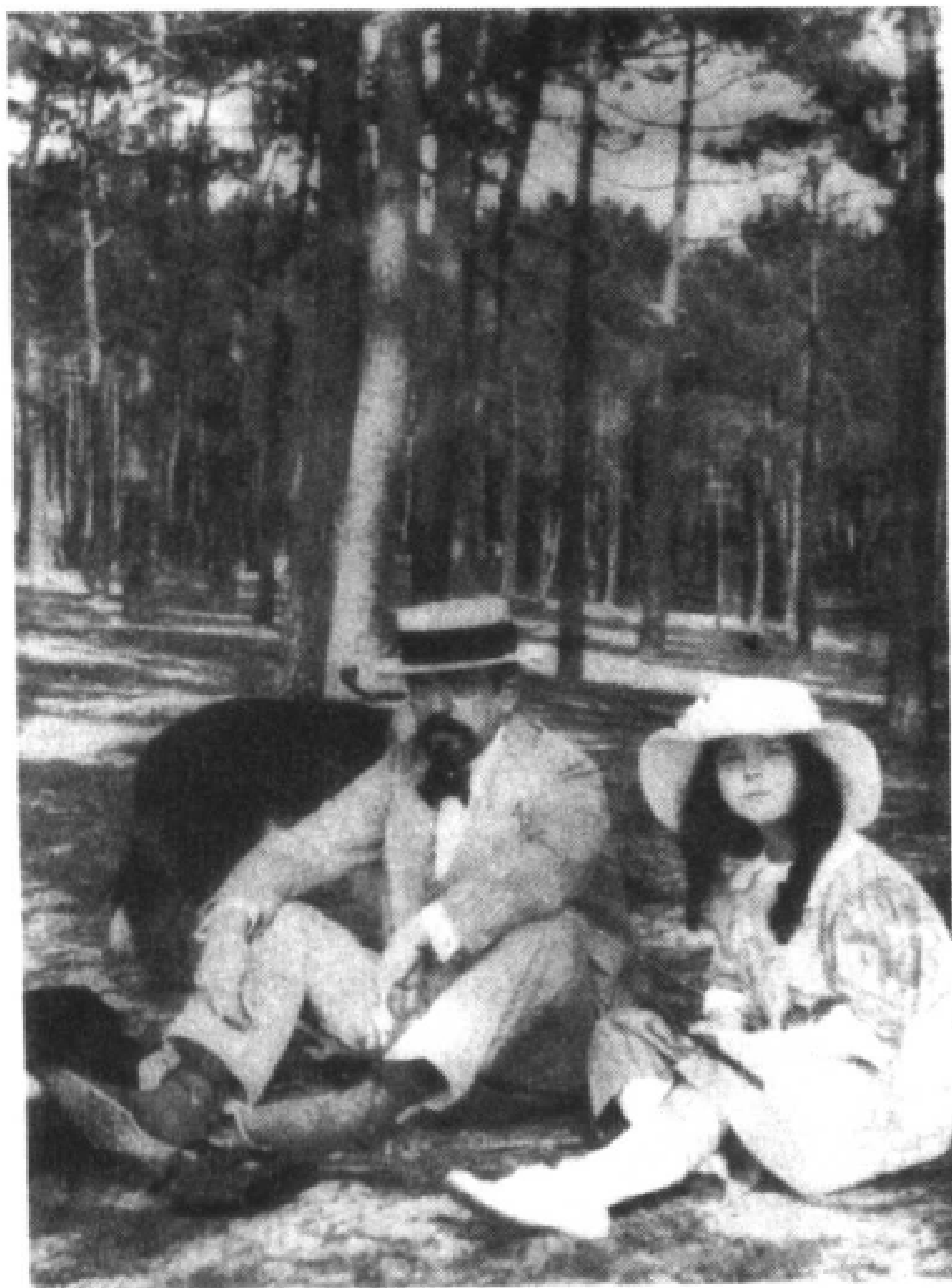
在人民浴血奋战的艰苦岁月里，还出现了一些讽刺幽默的歌曲，其中多采用俄罗斯民间对句歌的形式，揭露外国干涉军和白匪军的种种丑态，嘲笑他们的愚蠢和笨拙，显示了人民群众的革命乐观主义精神。如著名的《小苹果》等。此外，青年歌曲中的《青年近卫军》是最有代表性的歌曲之一。它的曲调来源于18世纪流传的一首德国民歌，在欧洲一些国家的政治斗争中，曾多次填过不同的词，广为传唱。苏联诗人别兹缅斯基填词的这首歌，充分表现了苏维埃儿女为祖国献身的决心。《我们的火车头》是基辅铁路总厂青年工人们于1921年传唱出来的歌曲。它热情地描述了青年工人的沸腾的生活，表达了他们为共产主义而忘我劳动的豪迈气魄。《在河对岸的远方》是一首悲壮的抒情叙事歌，词作者是一名共青团员战士，曲调来自一首西伯利亚苦役犯歌曲。这首歌以浪漫主义的笔调，叙述了一名青年骑兵战士牺牲在战场上，表达了人民对革命烈士的深切怀念和崇敬的心情。

十月革命前后的两类歌曲各有其特点。革命前的歌曲是在黑暗势力的迫害下诞生和传唱的，音乐的基调是悲愤的，感情是压抑的；革命后的歌曲的基调是欢乐的，扬眉吐气的，热情奔放的。虽然两类歌曲在感情色彩上有上述区别，但是，无产阶级彻底革命和顽强战斗的精神是其共有的特征。它对世界各国革命音乐产生了巨大的影响。俄国革命歌曲的优良传统在后来的苏联音乐中得到继承和发扬。

【印象主义音乐】

印象主义音乐（impressionist music）

指19世纪末、20世纪初由法国作曲家C.德彪西首创的一种音乐风格。印象主义一词借用自美术。1874年巴黎“落选者沙龙”展出画家C. 莫奈一幅题为《日出印象》的绘画，引起嘲笑和议论，此后人们把艺术理想与表现手法大致与之相似的画家，如E. 德加、C毕沙罗、A. 西斯莱、P. A. 雷诺阿称为“印象派”。他们反对学院派的保守思想，热爱大自然，面向现代生活，采取在户外的阳光下直接描绘景物的方法，在光与色的变化中表现对象的整体感与周围的气氛，对绘画的发展有很大影响。印象主义一词在音乐中首次出现于1887年，法兰西美术研究院的评委指责德彪西在罗马进修时的第2部“交卷作品”交响组曲《春天》结构不明确，要他“警惕模糊的印象主义”。1894年其《弦乐四重奏》在布鲁塞尔首演时，评论家开始用“印 象主义”加以赞扬；1905年以后，此词常用以概括德彪西及风格与他接近的音乐，不再带有贬意。



克劳德·德彪西与女儿克劳德－爱玛在一起，摄于1916年。

印象主义音乐是在象征主义文学及印象主义绘画的影响下发展起来的，大约始于19世纪80年代末，德彪西自罗马归国定居巴黎之时。他反对后期浪漫派以自我为中心的英雄崇拜以及音乐过度庞大膨胀，从当代法国的社会背景、心理特质和美学观出发，力图恢复法国音乐明晰、典雅的特征，追求艺术形象的真实与新颖独创。当时，象征派诗人追求辞藻声韵的微妙效果，印象派画家利用色彩抓住自然景物的瞬息变化，给他以很大启迪。90年代以后陆续创作的管弦乐曲《牧神的午后前奏曲》(1892～1894)，室内乐《弦乐四重奏》（1893）、歌剧《普莱雅斯和梅丽桑德》（1893～1902）、钢琴曲《版画集》(1903)、歌曲《波德莱尔的五首诗》(1889）等，都是印象主义音乐风格的成熟之作。这种风格的特征为：崇尚柔和，抑制、排除过分的激情；避免文学性的铺叙，借助标题和丰富的色调变化引起联想；含蓄的暗示多于热情直率的表达，强调朦胧的感觉印象和变化多端的气氛。德彪西认为，音乐比绘画更能有效地把印象主义的理想付诸实践，绘画只能表现光的静止状态，而音乐却能表达光的流动变化。莫奈需要一系列画幅才能绘出同一场面的光的不同效果，而音乐却能创造出不间断的光的流动。

印象主义音乐常常使用的艺术表现手法，可归纳为以下几点：①在曲凋发展上避免使用浪漫主义音乐中常见的重复、扩充、展开等表现手段，而以短小的曲调细胞组合成一种新颖的动机语汇。声乐曲调与言语音调密切结合，近似朗诵；器乐曲调也很少有气息宽广的线条。②在节奏上喜欢使用复节拍与复节奏，节拍不规则地

细分减弱了推动力，呈现松散流动的状态。③重视调式的表现力，根据形象要求采用相应的调式，如各种五声音阶，中古凋式及全音音阶。扩大调性概念，常避免出现明确的收束式。全音音阶的运用使调式中的每一个音居同等地位，减弱了调中心感，出现多调性因素。④由于喜好对不同的色彩与音响作平面的、绘画式的并列，和声成为最重要的表现手段。通过增加和弦结构的可能性与减弱和声进行的功能性，得到极其丰富的和声色彩。⑤音色丰富、独特而新颖。在声乐作品中，男高音与女高音常使用缺乏光彩和戏剧力量的低音区；广泛运用各种乐器演奏法上的色彩手段，如木管的低音区、铜管大量使用弱音器与阻塞音，铜管在乐队中的作用往往不在于加强力度，而为了取得多变的色彩效果等。⑥配器与织体安排新颖。如弦乐组常常细分，小提琴的高音伸展到过去很少用的音区，大提琴担任小提琴的角色，中提琴演奏低音，造成模糊不清之感；突出竖琴，钢片琴、三角铁和钟琴清澈的音响，使管弦乐色彩缤纷，把力度与音色联系起来。⑦结构往往松散模糊，但许多作品仍可看到三部曲式的轮廓。



巴托克正在使用一架老式的留声机整理民歌（约摄于1910年）。

印象主义音乐的产生是从后期浪漫派和民族乐派中演变出来的。在德彪西之前，印象主义音乐的某些因素已显露于F. F. 肖邦、F. 李斯特、E. 格里格、M. Π. 穆索尔斯基以及C. -A. 弗朗克、R. 瓦格纳等人的作品之中。肖邦充分认识到色彩的价值，将其作为音乐中一种独立的重要因素。格里格的复杂、朦胧、富于色彩的和声，亦可谓具有一定的印象主义气质。他们对钢琴音乐的细致要求和踏板的出色运用，对印象主义钢琴音乐有重要影响。李斯特某些作品标题的本身就含有印象主义的性质，如《鬼火》表现光的快速运动；瓦格纳的歌剧里已有许多新颖的音响组合，《莱茵河的黄金》序曲所呈现出波涛起伏、雾气濛濛的意境。此外，东方音乐亦是印象主义音乐的重要养料，例如1889年巴黎万国博览会中演出的爪哇及东南亚的音乐，对德彪西有很大启示。

德彪西以后，虽然难于将某个作曲家截然归入印象派的行列，但是，印象主义音乐风格及手法的实际影响已遍及整个音乐世界。在法国，拉韦尔同样喜好选择象征派诗人C. 波德莱尔、P. 魏尔兰、S. 马拉梅的诗歌为歌词。他的音乐尽管结构严谨，有些接近于古典主义，但有人仍将他归诸于印象主义。P. 迪卡斯采用象征派诗人M. 梅特林克的戏剧为歌剧脚本，运用全音音阶与德彪西式的和声，与A. 鲁塞尔、F. 施米特等同时代的法国作曲家一样，在采用印象主义音乐语汇的同时，保持了自己的个性。在英国，受德彪西影响最大的是F. 迪利厄斯，他的《夏日的花园》、《河上之夏夜》等乐曲，充分反映了印象派的特点。R. 沃恩，威廉斯在其《伦敦交响曲》中，对泰晤士河上朦胧黎明及威斯敏斯特教堂洪亮钟声的描绘，都有印象主义音乐的特征。此外，还可列举G. 霍尔斯特的《行星》中的《海王星》、F. 布里奇的《萤火虫》、《春天来临》，A.

巴克斯的《范德花园》。西班牙作曲家M. de法利亚的不少作品，既有鲜明的印象主义倾向，又有民族特征，《西班牙庭园之夜》就是这一类型的代表作。匈牙利B. 巴托克的早期作品《两幅图画》中的《鲜花盛开》，《在户外》中的《夜音乐》，Z. 科达达伊的《九首小曲》，《夏日的黄昏》等都表现出印象主义的意境。

印象主义音乐作为一种新的艺术风格曾启迪了20世纪初一大批作曲家的创作，但它的题材、内容只是对自然景物的描绘，缺乏深刻的思想性和社会意义，因而仅盛行于20世纪初，不久就被新的音乐风格与音乐流派所代替。

【现代主义音乐】

现代主义音乐（modernist music）泛指19世纪末20世纪初印象主义音乐以后，直到今天的全部西方专业音乐创作。然而，由于在近90年的时间里，西方音乐的风格、流派十分繁杂，演变也非常剧烈；从历史风格的范畴而言，现代音乐特指20世纪中所创作的有特殊风格的作品，并非指所有写于20世纪的作品。因为某些作曲家（如C. B. 拉赫玛尼诺夫、J. 西贝柳斯等）虽然也在20世纪写下了不少重要的作品，但从总体风格上看，他们仍属于19世纪的浪漫主义音乐。



勋伯格像



序列音乐的先驱韦伯恩的画像。

和浪漫主义及其以前的西方传统音乐相比，现代音乐不仅有了非常大的变化，而且风格也十分多样化。在现代的经济、政治、科学以及其他艺术思潮的影响下，在音乐艺术本身内在规律的作用下，西方传统音乐的基本法则相继被一一打破了；在这个过程中，由于各个作曲家所采纳的途径、手段不同，因而流派之间、作曲家之间以及作品之间都呈现出比历史上以往任何时候都更为复杂的面貌。在以往的历史时期中，总有一种占统治地位的主要音乐风格，而在20世纪中，几种不同的、甚至相对立的音乐思潮平行发展的现象是屡见不鲜的。

音乐风格的变迁决定了音乐内部各个组成要素的创新。在音高、节奏、音色、力度、组织结构法等各个方面，现代音乐都作了前所未有的突破。这一方面形成了现代音乐本身的主要音响特征，另一方面音乐的表现范围也空前扩大了。作曲家获得了更多、更丰富的创作手段，但是由于这些技法常常越出了人们的听觉习惯和熟悉的音乐思维的范畴，听众与现代音乐之

间常常出现深刻的隔阂。

现代音乐出现的征兆是音响的不协和性。这可以在19世纪许多浪漫主义作曲家如F. 李斯特、M. П. 穆索尔斯基、E. 格里格等人的作品中看到。德国作曲家R. 瓦格纳最强有力地促进了古典大小调式和调性功能的瓦解，由此导向了“不协和音的解放”（勋伯格语）。在瓦格纳的作品中，他采用了许多半音化和弦的进行，和声从调式主音的束缚下被解放出来，传统的大小调式和调性关系开始动摇了。

以法国作曲家C. 德彪西为代表的印象派音乐是向现代音乐过渡的最重要的流派。它最终完成了古典调性与和声功能的解体，因此对20世纪的西方音乐发展有着无法估量的影响。在印象派音乐中，不协和音的运用非常自由，它几乎取得了与协和音程平等的地位。由于大量使用全音阶、教会调式、平行和弦、不解决的七九和弦、叠置和弦等技法，印象派的音乐在音高组织方面极大地突破了传统的音乐规律。此外，为了追求新颖的听觉效果，表现朦胧光色中的情调和气氛，印象派音乐在节奏上打破均衡性，在曲式上反对对称性，在音色上要求透明性，这一切都离开了以往传统音乐的惯例和法则，而为20世纪的音乐打开了大门。除了独树一帜的法国作曲家M. 拉韦尔外，其他很多作曲家虽不属于印象派，但都受到了印象主义音乐的强烈影响，如法国的P. 迪卡斯、意大利的O. 雷斯皮吉、英国的F. 迪利厄斯和西班牙的M. de 法利亚等。

表现主义与十二音音乐　紧跟在印象派之后产生的，在美学思想和创作技巧上都与印象派截然不同的，作为现代音乐的第一个流派是表现主义音乐。

表现主义是在第一次世界大战前出现于德国的一种艺术流派，战后在欧美风靡一时。1911年活跃在德国的俄罗斯画家B. 康定斯基（1866～1944）与画家F. 马尔克（1880～1916）、A. 马克（1887～1914）等创办了《青骑士》杂志，其中不仅刊载了康定斯基等人的绘画，而且还发表了许多关于戏剧、绘画、诗歌等方面有关表现主义的理论，其中亦有奥地利音乐家A. 勋伯格的著作，从而掀起了表现主义运动。

发自绘画方面的表现主义，其矛头所向是印象主义的客观性。他们认为艺术既不应该“描写”，也不应该“象征”，而应该直接表现人类的精神与体验，即艺术并非“描写客观眼前所见之物”，而是要“主观地表现物体在我们眼睛中所出现的姿态”，也就是说要把作者的心灵世界、即所谓内在精神表现出来，而这种心灵世界和内在精神却是和疯狂、绝望，恐惧与焦灼不安等病态感情以及“人类的不可思议的命运”等结合在一起。

音乐上的表现主义是以奥地利的勋伯格及其弟子A. 贝格和A. von 韦贝恩为代表。他们追求形式上的绝对自由，打破旧



斯特拉文斯基歌谱的封面。

有的传统等观点上与绘画上的表现主义一脉相承。

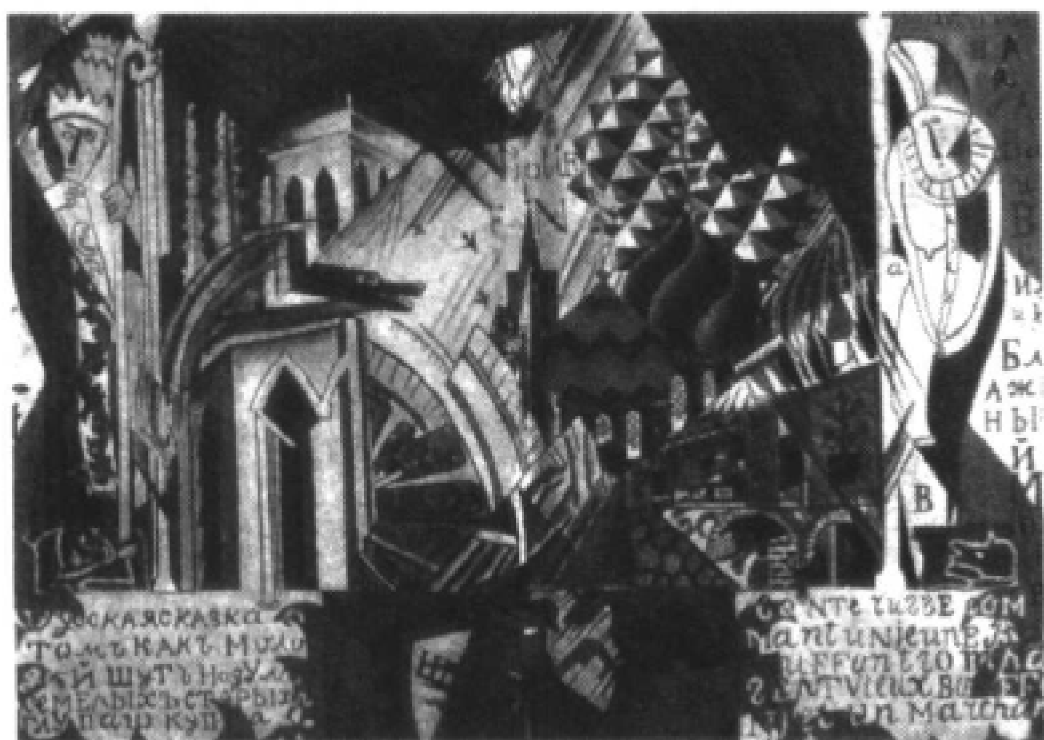
表现主义的音乐与旧有传统完全相反，它完全无视过去的调性规律。把八度中十二个半音给以同等的价值，舍弃传统的主音、属音等观念，因而使无调性占有绝对优势。由于旧有的旋律轨迹被破坏，使得旋律既无均衡，也无反复，因而仅是一连串独特的音的连续。此外，节奏难以捉摸，拍子也被无视。在形式上，由于无视因袭的收束式、反复法与平衡法，故显得非常自由。但它那基于新的理论建立起来的形式，却具有独特的、流动的、无限发展的奇妙特色。在对位方面，有离开传统和声的感觉，成为复合的自由的旋律线的进行，即所谓线形的自由对位法。在乐队编制与配器法上，和后期浪漫主义所追求的庞大结构与音响的夸张不同，而是采取精致而纯朴的小编制，常有明显的室内乐性。它的色彩不象印象主义那般幽玄茫漠，而是单纯、明快而强烈。

勋伯格早期的说白歌唱《月迷的皮埃罗》和单人剧《期待》是典型的表现主义的作品。前者系根据颓废派诗人 A. 吉罗的诗写成，描写一个神经质的诗人皮埃罗望月狂想中的种种情景，忽而是绞刑架，忽而是老太婆疯狂的情欲，忽而是狂想者自己当了祭司，主持“血色的弥撒”，掏出血淋淋的心脏，祈求神的赐福。整个作品充满了恐怖、狂乱、怪诞的内容。《期待》则写了一个女人穿过阴暗的森林寻找情人，而找到的却是情人的尸体的故事。勋伯格要求演出时“要使听众了解她在森林中充满恐惧，整个演出要使人不失去一场恶梦的印象”。在这些作品中，勋伯格不仅使用无调性和失去和声感的对位，并且使用了极度夸张的语调化旋律，称为“说白歌唱”。

贝格作为表现主义的代表作是两部歌剧《沃采克》、《露露》和《小提琴协奏曲》等。《沃采克》是根据 19 世纪德国作家 G. 毕希纳一部未完成的悲剧改编而成，内容描写军营里的理发师沃采克，为养活情人和孩子，他以每天 3 分钱的廉价给医生作“实验的动物”，在他经受贫困与凌辱的时候，玛丽却被军乐长诱骗失节，沃采克在失望与痛苦中将她杀死，自己投湖自尽。这部悲剧在一定程度上反映了德国封建社会的黑暗，对被侮辱被损害的人给予同情。但是，由于过份着笔于嫉妒、绝望、疯狂的心理刻划，也反映了表现主义的病态和神经质的消极性。

勋伯格、贝格等人的表现主义在音乐思维上的进一步发展，就是在自由无调性音乐中寻找逻辑统一的基础。直觉和感性不能保证无调性音乐的连贯和统一，因而必须依靠理性的约束，这就出现了十二音音乐。勋伯格把音阶中十二个半音，分为若干个音列，每个音列的各个音既不重复又不因连续而产生功能和声感的音列(组)。这种以“音列”及其各种变形为基础的作曲技法，使作曲家能够在一个有限的范围内，充分发挥创造性，同时它也保证了无调性音乐作品（尤其是大型作品）的结构统一性。它也许是传统调性思维解体以后，所出现的最具有独特意义的一种音乐思维方式。勋伯格、贝格和韦贝恩都以各自的实践证明了这种思维在音乐中的可能性。

1923 年勋伯格在《五首钢琴曲》和带独唱的室内乐《小夜曲》的某些段落中，开始运用十二音音乐的创作技巧。贝格用十二音音乐写过《小提琴协奏曲》和歌剧《露露》等。韦贝恩则把勋伯格的十二音技法进一步发展成为“序列音乐”，后又和他的继承者把“序列”扩大到与旋



为普罗科菲耶夫的芭蕾舞剧《小丑》设计的一幅舞台帷幕。

律、节奏、力度、音色结合，形成所谓“整体序列”。韦贝恩在晚年又创造了“点描音乐”，用许多被休止符隔断的短音和音组构成乐曲，象一幅“点描派”图画。他的主要作品有《钢琴变奏曲》（作品27）、《六首小曲》（作品9）、《管弦乐变奏曲》（作品30）以及许多声乐曲。

新古典主义音乐 第一次世界大战以后，西方音乐中一方面出现了许多实验性的流派和思潮（如意大利的“未来主义”、捷克作曲家A. 哈巴的微分音音乐等），另一方面一些重要的作曲家都经历了一段较为稳定的风格发展过程。新的美学观念和音乐思维层出不穷。从20年代初到50年代，新古典主义可以说是影响面最大的一种音乐流派。

新古典主义在美学思潮上，不但否定浪漫主义音乐的标题性和主观性，也否定后期浪漫主义及其引伸出来的表现主义那种夸大的幻想和表现。新古典主义主张音乐创作不必去反映紊乱的社会和政治，主张采取“中立”或“艺术至上”的立场；创作应该回到“古典”中去，回到“离巴赫更远的时代”去，那里有音乐的纯粹的美（不混杂诗或绘画等）；作曲家应该摆脱主观性，而以冷静的客观性把古典的均整平衡的形式，用现代手法再现出来。

作为体系而对后世有影响的新古典主义，以意大利作曲家F. 布索尼和俄国作曲家I. F. 斯特拉文斯基为代表。布索尼认为音乐应当保持严格的客观精神和中立态度，而古典的对位手法以及帕蒂塔、大协奏曲、托卡塔、帕萨卡里亚和里切尔卡等古典形式是实践这种理论最好的途径。斯特拉文斯基于1927年在英国杂志上刊登了“回到巴赫”的宣言后，掀起了新古典主义的热潮。

新古典主义早期的典型创作是布索尼的《喜剧序曲》和《钢琴小奏鸣曲》，但最典型的则是斯特拉文斯基的舞剧音乐《缪斯的主宰阿波罗》、《仙女之吻》、《诗篇交响曲》和《钢琴协奏曲》等。这些作品有的选自古代神话故事，有的采用中世纪的宗教题材，在音乐上则力求模拟古代音乐风格并以现代的技法与之相结合，从而形成一种新型的拟古的音乐风格。

由布索尼和斯特拉文斯基倡导的新古典主义，对许多现代优秀的作曲家都有深远的影响。法国六人团的A. 奥涅格早期所写的《弦乐四重奏》和《第一小提琴奏鸣曲》以及后期的《室内协奏曲》、《无伴奏小提琴奏鸣曲》、《阿卡依组曲》等作品，在音乐的观念和结构上都有明显的新古典派特色。他的交响曲的深刻内容和高雅而富有理智的表现方法，都反映了古典的特色。六人团的另一作曲家D. 米约，早期作品虽有后期浪漫派的影响，但其中的《钢琴奏鸣曲》(1916)、交响组曲《普罗德》、钢琴曲集《巴西的索达多》(1919～1920)、六首微型的《小交响曲》以及中后期的《春天协奏曲》、《钢琴协奏曲》、《小提琴、单簧管、钢琴组曲》(1936)、《法国组曲》、第14～16弦乐四重奏，还有许多交响曲和钢琴协奏曲，都有明显的新古典主

义的特征。F. 普朗克中期的许多作品，例如《法国组曲》（1936）、《两架钢琴协奏曲》、《g 小调乐队协奏曲》（1939）、《钢琴与管乐六重奏》、《钢琴、双簧管与大管的三重奏》都可以纳入这一范畴。

德国的 P. 欣德米特虽被称为新客观主义的代表，在和声理论上建立了新的体系。但他从没有远离传统的调性与和声组织，他用新鲜而精密的对位法技巧，写了许多现代化的赋格。他擅于把古典的体裁形式和新的音乐语汇结合在一起。

匈牙利的 B. 巴托克与 Z. 科达伊都是新民族主义者，前者应用民族的音乐主题，但并不是简单地搬用，而是把调性、节奏、曲调等要素加以分解，细致地融合到自己独特的音乐语法中去。他的《为弦乐器、打击乐器和钢片琴所写的音乐》（1936）、《两架钢琴与打击乐器的奏鸣曲》、《小提琴奏鸣曲》、《第三钢琴协奏曲》，《管弦乐协奏曲》均系新古典主义的典型之作。而科达伊在应用玛扎尔民歌的同时，力求使语言和曲调密切结合，平易近人。例如管弦乐组曲《哈里·亚诺什》、《加兰塔舞曲》、《管弦乐协奏曲》、第一、第二弦乐四重奏、《无伴奏大提琴奏鸣曲》为其代表。

苏联的 C. C，普罗科菲耶夫、Д. Д. 肖斯塔科维奇则把现代的、民族的、社会性意念的东西和古典的严肃的理性的思维结合在一起，大大地扩充了新古典主义音乐风格的范畴。

法国作曲家拉韦尔尽管有非常富于色彩性的配器，大量应用古代与西班牙、中国、阿拉伯、希腊等异国情调的调式、避免自然音阶和空四、五度音程而自成一家。但他那巧夺天工的手法，明确的主题性，古典的三和弦的和声体系，以及对古典形式的尊重，也可以归入新古典主义的范畴。

全面的序列音乐与推测统计学音乐如果说第二次世界大战前现代音乐只有为数不多的几个流派的话，那么战后的现代音乐则繁杂纷纭，难以胜数。作为战后现代音乐第一个重要发展阶段是序列音乐的盛行。作曲家们受到了勋伯格的十二音技法和韦贝恩一些更为激进的创作实践的启发，开始把音乐的全部要素（包括音高、时值、音量、音色、起音法等）都纳入序列的计算网络中，其结果是音乐的所有要素均获得同等的重要性，音乐中的结构组织的产生完全依赖于严格的数学计算。这种倾向是音乐思维的极端理性化所造成的。法国的 O. 梅西昂在理论和实践中的探索，影响最为巨大。1950 年所写的《四首节奏练习曲》和 1951 年写的《管风琴小曲》等开创了整体序列的先声。

梅西昂的弟子法国作曲家 P. 布莱兹进一步把韦贝恩的点描法结构，制作成更为精细的序列音乐。其中特别强调了节奏模式，把节奏细胞穷其究竟，发掘出千变万化的节奏组织，以此作为音乐结构的支柱。这是自斯特拉文斯基的《春之祭》以来最大胆的尝试。

梅西昂的另一位学生 I. 克赛纳基斯（1922～ ）从梅西昂的理论出发，以更高更复杂的数学作为作曲的基础，企图取得音乐与建筑、音乐与数学、音乐与哲学的结合，展现了新的音乐观与伦理观。他把乐队的大部分乐器看作同时存在而又各自独立的独奏乐器群，通过这“音群”产生密度极高的“音粒子”，制作出宽阔无比有若流云般的音响，这种用镶嵌细工结构所形成的“音群”，其音响的威力有若暴雨冲刷着建筑物，数千只青蛙在田野间齐鸣一样，对这种音响的感受，称为“总量观念”。

克赛纳基斯还认为在听音乐时，听者常进行着一种无意识的计算行为。这不但在古代中国和希腊的哲学家中早已论及，诸如音与数的各种关系等，甚至到了古典时期与浪漫时期，音乐中都隐藏着各种数学的计算，从这种理论出发，他建立了独特的推测统计学的音乐论，这种理论后来和电子计算机的应用密切地结合在一起。从事这方面研究的尚有法国的 M. P. 菲利波（1925～）和日本的高桥悠治（1938～）等。

不确定性音乐与偶然音乐　与唯理的，数学的序列音乐和推测统计学相反，在 50 年代出现了以美国作曲家 J. 凯奇为代表的偶然音乐和以德国作曲家 K. 施托克豪森为代表的不确定性音乐。和其他现代派音乐不同，偶然音乐并非一种技法，而是一种思想和音乐观的表现，来自中国的易经和佛教的禅，特别是其中的神秘主义。在这种音乐中，凯奇甚至把沉默的无声也看作是音乐，过去把音乐中的休止看作是无声之音的作曲家大有人在。然而象凯奇这样把沉默的无声之音与有声之音等量齐观，甚至把它看得比有声之音更为重要，却是前所未有的。凯奇的无声作品《4 分 33 秒》，在演出时只见钢琴家打开琴盖在钢琴前呆了 4 分 33 秒，凯奇认为这时钢琴虽是无声，但在听众间却有各种不同的反响，而这种存在于外界的偶然而生的声响才是现实生活中的真实的音乐，这种偶然作用不但没有乐音与噪音的区别，而且也没有音乐会场与外界的区别；他同时进行过钢琴新音响的探索。

与偶然音乐有异曲同工之妙的不确定性音乐，与过去的即兴演奏有深厚的渊源，但它在发展中走向了极端。不确定性音乐可以任意选择某一音乐素材或者演奏记号，然后由一位或数位演奏者自由地即兴演奏。这种演奏效果千奇百怪，只有通过录音才能保留。在演奏时还可以随意加入诗歌朗诵、舞台动作、甚至听众的自由表演，也常与电子音乐、电脑音乐相结合。施托克豪森在 1956 年创作的《第十一钢琴曲》是这类音乐的先驱。它共有 19 个片断，记在一张纸上，演奏家可以随意演奏他所看到的部分。他还规定了 6 种速度、6 种力度和 6 种变音方式，演奏家每段演奏选择其中一组规定用法，如此演奏 3 次之后，乐曲就算结束。他在 1959 年创作的打击乐《循环》也具有这种特点。演奏者站在 20 多件排成圆圈的打击乐器中间，可以顺时针或逆时针方向演奏。乐器圈上放着 16 张标有特殊记号的谱子，没有固定的起点和终止，可以从任何一点开始，顺次奏完其余的谱子，演奏一个周期以后回到起点时，乐曲就结束了。这种音乐的代表者还有凯奇、M. 费尔德曼（1926～）、L. 奥斯汀（1930～）等。

电子音乐与空间音乐　50 年代现代音乐的另一个巨大的探索是电子音乐。1951 年联邦德国科隆广播电台最早开始了电子音乐的实验。1953 年作曲家 H. 艾默特在该电台制作了早期的电子音乐《音结合练习》。但这方面影响最大的则是施托克豪森。1954 年他制作了 2 首《电子练习曲》并录制成了唱片，在这部作品中他用正弦波制作了 193 种音素材，对欧美作曲家产生很大影响。1956 年他又制作了《少年之歌》第 8 号，把电子音与具体音（少年的歌声）结合在一起，成为早期电子音乐的杰作。

电子音乐的制作，是用电子技术获得各种新的音源，它或用正弦波制作无泛音的所谓纯音，或用打击乐器、噪音乐器发出杂音，也用人声或与具体音乐相结合，通过声 音滤波器和反响设备，使之变形、变质、变量，再经过其他电子仪器和录音

技术加以剪接处理，使之再生、复合、组成作品。制作者运用这些电子技术，可以任意组合各种奇异的音响，纷繁多变的节奏，制造出人声和乐器所达不到的音域和速度，还可以产生想象的宇宙中各种虚无缥缈的声音等。在50年代前期，电子音乐是经过各种计算后才制作的，50年代末出现了电子音响合成器，可以直接控制音调、节奏，力度和音色。制作者选择应用电钮就能产生出各种奇妙的音乐来。

电子音乐研究机构大多设在广播电台和某些大学的电子实验室中，较著名的有：联邦德国西南广播电台、日本NHK广播电台、意大利米兰广播电台、德国柏林大学、美国伊利诺伊大学、荷兰托列希特大学、加拿大多伦多大学，还有慕尼黑的吉敏斯公司和美国的哥伦比亚—普林斯顿电子音乐中心。



美国电子音乐作曲家V. 乌萨切夫斯基和他的电子乐器

从事电子音乐的作曲家很多，影响较大的有德国的E. 克雷内克、法国的C. A. de贝里奥、E. 瓦雷兹，美国的O. 吕宁、M. 巴比特、V. 乌萨切夫斯基、荷兰的H. 巴丁斯，以及日本的诸井诚、松下真一、黛敏郎等。电子合成器方面有M. 苏博特尼克和日本的富田勋等人。他们成功地制作了许多用古典音乐改编的电子音响合成器音乐，而S. 马蒂拉诺则采用了电子计算机制作音乐。

随着电声和电子音乐的高度发展，在50、60年代出现了空间音乐。它通过多声道的音响设备，将各种音源分离安置，然后再从各个方位将它们再现出来，从而造成一种极为丰富而奇妙的音色和音响的效果。早在20世纪初期，美国的C. E. 艾夫斯曾用两组管乐器群，从左右两方演奏并向中央移动。然后经过交叉再向左右分离，造成具有流动的空间感的音声感觉。空间音乐则系应用许多个扬声器，分别装置在不同的方位上，使听众不仅能清晰地听到复调和配器的变化层次，而且能明显地感觉到各种音响的结合和分离。这些音响通过多声道的扬声器能在四面八方或指定方向出现，也能各自或整体向任何方向移动。1970年，在日本的万国博览会上，联邦德国馆中的球形大厅“奥地托里阿姆”和钢铁馆中的圆形音乐厅“空间剧院”，都有这样的设备和装置。这种空间音乐的质与量的变换，完全由电子技术操纵；只有与这一技术体系相适应的作品，才能作为空间音乐的曲目。

具体音乐与音声的新探索 在音乐思维走向极端理性化的同时，几乎所有激进的“先锋派”作曲家，不但热衷于在传统的器乐和声乐上寻找新的音色、音响的试验，而且对噪声也作了许多试验。早在20世纪20年代，意大利就出现过“未来主义”的噪音音乐。30年代法国的瓦雷兹在打击乐上作了各种实验称为“打击乐主义”，第二次世界大战后，又出现了用录音技术把日常生活的各种具体的声音作为素材，经过复杂的处理而制成“具体音乐”，它有别于人们所习惯的应用优美的乐音来演奏的音乐。

具体音乐产生于1948年。巴黎广播

电台的工程师 P. 谢菲尔首次把风雨声、火车轰鸣声、动物嚎叫声，男女窃窃私语声、钟声、汽笛声等具体生活中的嘈杂音响，用录音带收集起来，通过电子技术改变其音色和强度，或者把录音带加速、减速、逆转、复合，同一轨道反复运转等加工处理，制作成《铁道练习曲》、《唱片练习曲》、《炒菜锅练习曲》、《墨西哥的笛子》等作品。1950 年，他又和法国作曲家 P. 亨利合作制成了《单人交响曲》，把人体内外所发出的声响（如呼吸、吟诵、呐喊、口哨以及步伐、敲门，弹琴等声音）组成了多乐章的具体音乐。1953 年，他们俩在德国多瑙厄申根举行的现代音乐节上，根据希腊神话故事，用各种噪音加上哈普西科德、弦乐、女声咏叹调、希腊语、法语等，制作成音响怪异的大型歌剧《奥尔甫斯 53》。由于具体音乐的音响素材是无限的，在 50 年代，不少作曲家都运用这种技术，电子音乐兴起后，它与电子音乐紧密结合在一起。此外，它也和传统的音乐相结合。

50 年代以后，除了具体音乐、电子音乐流行一时外，乐器和人声的音色、音响的开拓，往往成为作曲家最关心的事实。传统乐器的非传统演奏法不断地被发明，而所运用的乐器也开始扩大到了前所未有的范围，包括东方乐器和新发明的乐器。早在第一次世界大战后，巴托克和欣德米特等人把钢琴作为打击乐器来处理，而韦贝恩在他的弦乐四重奏中，则使用了各种各样的弦乐特殊奏法。在他的《钢琴变奏曲》中还使用了许多用顿音和休止符来演奏的“点描法”。美国的 H. 考埃尔（1897 ~ 1965）早在 20 世纪初就使用了“音簇”（一种用手、臂或木条等同时按多个琴键的演奏法），他还创造了电声键盘乐器“里特米康”。考埃尔从事非西方音乐的研究，不但使用伊朗、波斯、日本、爱尔兰的五声音阶和无调音乐，而且还使用钢琴的内部拨弦演奏法。而匈牙利的 G. 利盖蒂（1923 ~ ）则在管风琴上使用了“音簇”奏法，制造出极为雄伟的音乐。较晚的波兰作曲家 K. 彭代雷茨基对器乐的音声作了许多探索，他在 1960 年写的《献给广岛受难者的哀歌》中，使用了微分音的滑奏，并在乐器上把微分音集积起来构成音簇，制造出有动态的音响结构。

在人声的开拓方面，在 50 年代有更大的发展。勋伯格在 1912 年写的《月迷的皮埃罗》等表现主义作品中的“说白歌唱”，对 50 年代的作曲家来说已显得陈旧，他们不断探索人声表现的更大可能性。电子音乐中把人声改造为各种惊人的音响，早已司空见惯。彭代雷茨基不但使用器乐的音簇，他甚至使用人声的音簇。不少作曲家，不但使用人的歌唱声，而且使用了人在生活当中所发出的其他声音（哭、笑、叹息、呼喊等）。

除了人声，作曲家还研究动物的声音。梅西昂强调音乐的节奏作用，最后从鸟声中找到自己的新天地，写了各种各样关于鸟的音乐，并从其中得到非常丰富的节奏变化。G. H. 克拉姆（1929 ~ ）则从鲸声中得到灵感，他在哥伦比亚的大海中录取鲸的呼叫声，作为音乐素材。而另一位作曲家美国的 A. 霍凡内斯（1911 ~ ）写的《于是上帝创造了大鲸》，以不确定节奏的弦乐描写波涛，低音的铜管描写大海，而以录音录下来的鲸的声音则成为作品的“主角”。

除在器乐，声乐中追求各种各样的音色之外，力度的追求在 50 年代也产生了前所未有的变化。利盖蒂认为在音乐诸元素中，要以音色和力度取代通常的旋律

法、节奏法、和声法在音乐中的统治地位，1961 年所写的《大气层》，其力度以 PPPP—mp 为基础，而发展却一直增加到 ffff 的强力度。乐队演奏有时象完全静寂，有时加强到 87 声部的齐奏。美国的 S. 赖克（1936～ ）则着意于各声部时值和节拍差距的变化，构成别有风趣的音乐；而法国的 J. －C. 埃卢瓦（1938～ ）则从音色、音域、密度与持续等各方面来处理复乐器群，产生奇异的音响。

镶贴音乐与组合音乐 在探索各种新音源的同时，现代音乐在结构形式方面也产生了各种各样的新手法。较为突出的有镶贴音乐与组合音乐、事件作品等。

镶贴音乐是一种利用旧有不同风格和种类的音乐作品，按一定构思镶嵌组合而制成的新音乐。早在 1913 年，美国的艾夫斯在他的《第二弦乐四重奏》中，就应用了П. И. 柴科夫斯基的《悲怆交响曲》、J. 勃拉姆斯的《第二交响曲》、L. van. 贝多芬的《第九交响曲》，还有一些流行歌曲和圣歌作为音乐的素材。但是作为一种流派，则是在第二次世界大战以后才逐渐形成的。以意大利作曲家 L. 贝里奥为代表。他从现代戏剧中得到启发，用各种不同特点的声音作为音乐语言素材，试图制造一种介于音乐与诗之间的意境。1972 年，他发表了为卡锡作的《独唱会第一号》，其中使用了 G. 威尔迪、J. S. 巴赫、F. 舒伯特、H. 沃尔夫、G. 马勒、拉韦尔、米约、普朗克，斯特拉文斯基以及 G，比才等人的抒情歌曲和歌剧咏叹调，此外，还有普罗科菲耶夫的清唱剧，勋伯格、L. 伯恩斯坦以及贝里奥本人的作品，同时加上他自作的台词，由他的妻子——歌唱家卡锡·伯贝里安作现场演出，构成一部音乐剧。总谱分为演唱与道白、乐队、钢琴 3 部分，各自保持着独立的节拍，构成音乐层次的叠置和运动性。这是一种与传统审美观念迥然不同的音乐，贝里奥在后期作品中更喜欢用相互不调和、不均衡和无联系的素材构成的组合音乐。他的所谓“重叠镶嵌”，例如《埃皮法尼》是由两首风格相异的曲子同时演奏的作品。日本的石井真木所写的《遭遇》，是用钢琴曲与尺八曲、管弦乐与雅乐同时演奏的组合音乐。

事件作品 将组合音乐加以扩大，出现了一种把各自独立存在于空间的音响现象或视觉行为，通过自由组合或交接构成所谓“事件作品”。它旨在把空间艺术转换到时间艺术中去，代表人物是施托克豪森。他在 1961 年创作了题为音乐戏剧《原型》的作品，使用的音乐则是他在 1960 年为电子琴、打击乐器和钢琴而写的康塔塔。作品的演出是一连串无机的镜头的综合：“舞台监督的怒吼，风流少妇在镜子前更换服装，小提琴家一面吹警笛一面演奏现代乐曲，摄影师把这些镜头和观众一并摄入镜头，又把它放映在银幕上；其后话剧演员开始演说，音乐达到高潮；不久又变为老太婆的卖报声、先锋派女画家在画布上描绘，绘后又烧掉；舞台监督严肃地念着斯坦尼斯拉夫斯基的演员守则、诗人朗诵用 20 多个国家的语言写成的晦涩难懂的诗歌……最后出现了康塔塔末尾的收束和声、闪光灯到处闪烁、全体退场、只听见女歌手在舞台深处哼着流行歌……。”90 分钟的总谱就这样“演奏”完了。总谱中记载着对登场人物的种种提示，例如：40 秒钟的戏、20 秒钟的单调、60 秒钟的喜剧、40 秒钟的窃窃私语、或者演员 A 在 4 分钟中讲 3 句话或演员 B 讲 5 句话……，从中体现出施托克豪森所谓的时间美学观。

现代音乐变化纷纭，到目前为止，仍

处在不断的演变之中，由于这些音乐在时间上距离太近，人们尚无法得到历史的透视，因此现在要下结论是为时过早的。但是，和以往的音乐历史一样，现代音乐中失败的作品将被时代所淘汰，而其中的优秀之作将为人们所接受，这一点是确定无疑的。

【蒙古音乐】

蒙古音乐（music of Mongolia）　蒙古人民共和国位于亚洲中部内陆的蒙古高原，主要为喀尔喀蒙古人。与中国内蒙古自治区的蒙古族和苏联、阿富汗等国的蒙古人，同是一个民族，其音乐传统也基本相同。民间音乐以与游牧生活相联系的民歌和说唱为主。民歌中有传统的古老圣歌、赞歌、宴歌以及许多反映牧民生活的歌曲。蒙古民歌根据其音乐特点分为“乌尔吐”歌曲（即长调子歌曲）和“乌火尔”歌曲（即短调子歌曲）两种。前者有着自由的节奏和悠长的气息，速度缓慢，音域宽广；后者则具有鲜明规整的节奏和轻快的速度。

蒙古民歌基本上是以不带半音的五声音阶构成，其五阶中每个音皆可作为调式主音。以徵音和羽音作主音的调式更为常见。曲调起伏较大，常用六、七、八、九、十度的大跳；音域也较宽，一首歌曲常常包含十四、五度，给人以辽阔、奔放的感觉，表现了蒙古人民豪放的性格特征。演唱方法为真假嗓分别使用，并且由于定调较高，更显得音调高亢、嘹亮、富有变化。演唱者常在演唱悠缓的长音时加入一些装饰音或装饰性的颤音，以造成活泼的情绪或委婉的风格，并往往以长音后的短小上滑音结束句，使曲调柔和圆润。此外，在蒙古还有一种叫做“潮尔”的演唱方法。这种方法是利用口腔内的空气振动声带产生共鸣，并巧妙地调节舌尖的空隙，从基音中选择它所包含的不同的泛音，于是形成在持续低音的基础上，不断地产生高音区的曲调。使用这种方法演唱，可以清晰地听到一个人同时发出两种声音，即高音区的曲调和低音区的持续音。不过这种方法大部分是由两部分人来演唱，即几个人唱持续低音，一个人唱高音曲调。

蒙古民歌的节奏大致有两类：一类是节奏比较清楚，常见的是二拍子或四拍子，虽有复合拍子，但其性质仍为二拍或四拍。另一类节奏则很不明显，速度也较缓慢，实际上许多乐曲的节拍是不能用小节线来划分的。即使以某种节拍划分，其每拍的时值也不一定绝对相等，而且轻重拍的区分也不明显。因此，可以说，蒙古民歌是一种“曲调性强、节奏性弱”的歌曲。蒙古常用的乐器是马头琴、四胡、三弦、蒙古筝以及笛子等。蒙古器乐的特点是柔和、安静。上述乐器中马头琴是最有代表性的乐器，音色低沉柔美，音量不大，表现力丰富。除了为民歌与说唱伴奏外，还常用于独奏与合奏；不仅演奏旋律，而且适宜于表现马匹的奔跑与嘶叫。蒙古的器乐曲多半是民歌旋律的器乐化。

1924年蒙古人民共和国成立后，设立了音乐学院和专业音乐演出团体。著名的作曲家有B. 达姆丁苏伦（1919～　）、Л. 木尔道尔季、C. 贡奇克苏姆拉（1915～　）等。《三座山》和《幸福之路》是达姆丁苏伦的歌剧代表作。

【朝鲜音乐】

（music of Korea）　朝鲜半岛自古以来就居住着单一的朝鲜族人民，他们能歌

善舞，具有悠久的历史和文化。在其长期的历史发展中，以本民族音乐为基础，吸收、融合了汉民族和印度、阿拉伯以及中国新疆地区的音乐文化，从而形成了曲调抒情委婉、节奏多属于三拍子体系的、具有鲜明的民族特色的朝鲜音乐。



宫廷乐队

朝鲜音乐的历史发展及现状 早在公元前，朝鲜半岛每年在播种与收割之后，就有饮酒歌舞祭祀鬼神的习俗，并已使用多弦乐器。朝鲜三国时期（4～7 世纪），高句丽的王山岳根据中国的七弦琴制作了玄琴，并为之创作了百余首乐曲。朝鲜最有代表性的拨弦乐器伽倻琴也是这时所创制，著名音乐家于勒曾创作了 12 首伽倻琴曲，并将这一乐器传到了新罗。由于与中国的交往频繁以及吸收了中亚、西亚的乐器和音乐，使得高句丽、百济和新罗的音乐都得到了发展。中国自隋唐起，高丽乐一直作为宫廷的七部乐、九部乐、十部乐之一；百济乐也成为唐代宫廷音乐的一个组成部分。新罗统一时期（669～936），设置了专门管理音乐的机构“音声署”，整理了传统的民族音乐，称为“乡乐”，以别于外来音乐。佛教音乐也在这时盛行起来。高丽时期（936～1392），将宫廷音乐按其来源分为雅乐（中国的宫廷音乐）、唐乐（中国、印度、中亚、西亚等国和地区的民间音乐）、乡乐（朝鲜固有的音乐）3 种，合称“三部乐”，其中雅乐是 1116 年宋徽宗时赠送的大晟雅乐，作为高丽王朝宗庙祭祀之用。1188 年，对雅乐进行了改革，在中间和结束部分加进了乡乐，遂形成高丽雅乐特有的风格。乡乐主要是歌曲，这时出现的歌曲有《西京别曲》、《青山别曲》、《双花店》等，一字数音，曲调华丽，成为以后朝鲜音乐的基础。李朝时期（1392～1910），在乐器的改革与创造、音乐创作与理论研究以及新音乐形式的创造和采用等方面，都取得了显著成就。例如，1430 年起，开始制订雅乐谱，特别是“井间谱”（一种用文字记录音高，以井字形的间隔表示时值的记谱法）的发明，有着重要意义。它使当时的乐曲能够留传至今。著名音乐家朴堧（1378～1458）根据中国的“三分损益法”，以律管确定音准，改革、制造了数十种乐器，确立了乐队编制，创作了大型合奏曲。1493 年出版了成伣等编纂的有关朝鲜古代音乐的重要典籍《乐学轨范》（9 卷 3 册），以图文详细记载了包括雅乐、唐乐和乡乐的朝鲜古代音乐的全部内容，成为流传至今的研究朝鲜古代音乐的一部最珍贵的文献。李朝后期，由于外敌入侵，雅乐渐衰，唐乐也为乡乐所融化吸收，两类乐器混合使用，并流传至民间，出现了由大笒、长笛、奚琴、杖鼓等乐器组成的所谓“三弦六角”的器乐重奏形式。1910 年以后，由于日本帝国主义的殖民统治，朝鲜民族文化受到极大的摧残。30 年代，随着抗日民主运动的发展，歌颂抗日斗争和游击队生活的革命歌曲得到发展。这类歌曲富有民谣传统，为以后的具有广泛群众基础的声乐创作开辟了道路。

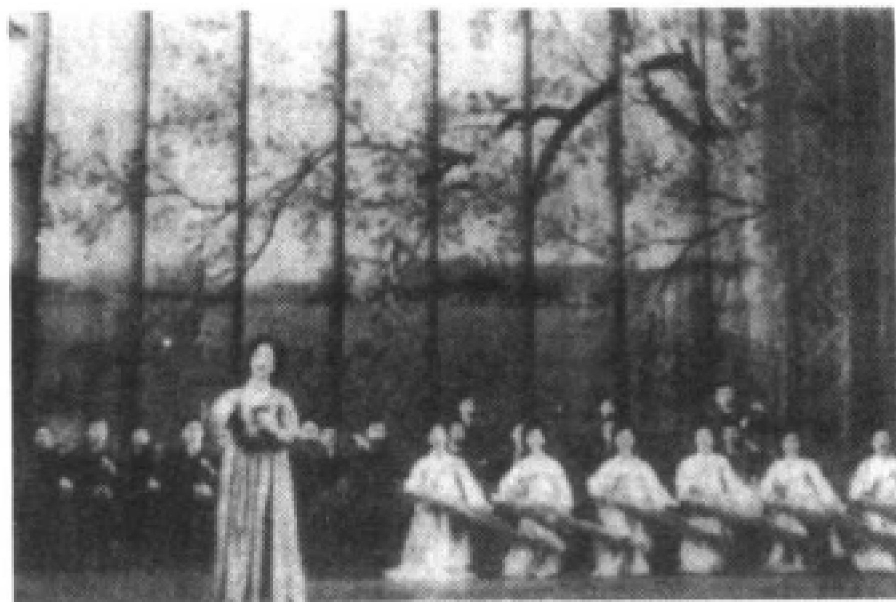
第二次世界大战以后，朝鲜分为南北两部分。建立于朝鲜北部的朝鲜民主主义人民共和国十分重视继承民族文化遗产，并努力创造为劳动人民服务的新音乐，音乐事业取得了迅速的发展。金元均的《爱

国歌》、《金日成将军之歌》，朴汉奎的《游击队之歌》，咸弘根的《春耕谣》，李冕相的《闻庆岭》，金元均、赵吉锡的《我们跨上千里马向前飞驰》以及金玉成的大合唱《青山里田野大丰收》等，是朝鲜北部解放后各个时期出现的优秀作品。近年来，朝鲜音乐界着重于大型歌剧的创作和演出。朝鲜歌剧多为史诗性的，代表作品有《血海》、《卖花姑娘》等。朝鲜民主主义人民共和国在首都平壤设有国立音乐舞蹈大学。著名的艺术团体有国立艺术剧场、民族管弦乐团、国立交响乐团、国立歌剧院以及万寿台艺术团等。著名的作曲家有李冕相、金元均等。朝鲜政府不仅注意专业人才的培养，而且大力开展音乐普及工作，各工厂、农村、学校普遍建立了各种业余艺术组织。

在朝鲜南部，传统音乐与西洋音乐并存，并各有发展。国立音乐学院、汉城大学音乐学院以及国乐会等，都在进行传统音乐和民间音乐的研究整理工作。著名的理论家有李惠求、张师勋等。自60年代以来，许多音乐家留学国外。国立交响乐团、汉城市立交响乐团、国立歌剧团、汉城歌剧团等演出活动频繁。从70年代起多次举办了朝鲜南部地区和汉城市的音乐节以及汉城国际现代音乐节，涌现了一批有名的音乐家，如作曲家尹伊桑和小提琴家郑京和等。

朝鲜音乐的基本特征

器乐　朝鲜的民族乐器种类很多，除了文庙祭祀用的乐器来自中国的雅乐乐器外，宗庙和宴饮所用的乐器则大多为朝鲜固有的民间乐器。朝鲜民间乐器按传统的八音分类，其中丝弦乐器有伽倻琴、玄琴、奚琴等；竹管乐器有大笒、中笒、短箫等；金属乐器有洋琴、大金、小金、钲等；皮革乐器有大鼓、小鼓、手鼓、杖鼓

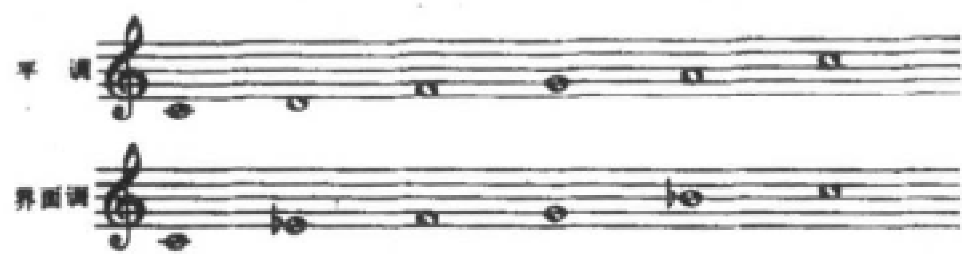


伽倻琴演奏

等。这些乐器原先都是用于歌唱或舞蹈的伴奏，17世纪以后，才逐渐形成独立的器乐曲形式，《灵山会相》就是一首自17世纪保留至今的著名器乐合奏曲。“散调”是器乐的独奏形式，最著名的是19世纪末伽倻琴名手金昌祚创作的“伽倻琴散调”。杖鼓，又称长鼓，至今仍是歌舞伴奏和器乐合奏中使用最广泛的节奏乐器。

声乐　在朝鲜音乐文化发展的历史中，声乐艺术始终占主导地位。朝鲜人民中流传最广的是民间抒情歌谣和劳动歌谣，著名的如《阿里郎》、《桔梗谣》、《打麦歌》等。这类歌谣反映了朝鲜音乐性格的基本特征。“唱剧”是20世纪初在民间说唱基础上发展起来的一种综合性艺术，类似中国的戏曲。近年来，由于唱腔大量吸收其他音乐语汇，并加进了新创作的曲调及重唱、合唱、舞蹈场面等表演形式，伴奏也由2～3件乐器扩大为完整的管弦乐队，因此，实际上已成为一种民族歌剧。代表作有《沈清传》、《春香传》等。

调式　朝鲜音乐调式结构的基础是不带半音的五声音阶，其主要调式为平调和界面调。见下例：



此外，在南道地方民谣中，常常出现
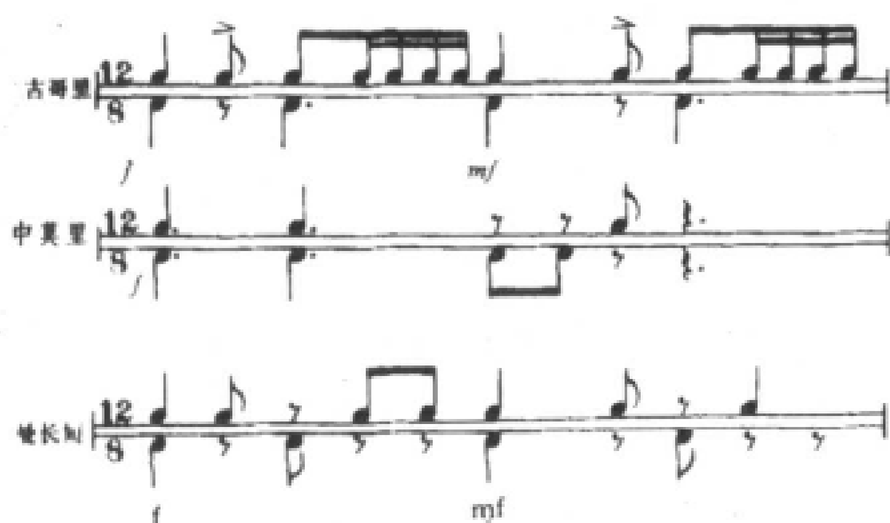
界面调的二级音，形成六声音阶，不过二级音一般只作四度上行跳进和三级下行至二级，而不作二级至三级的半音上行。
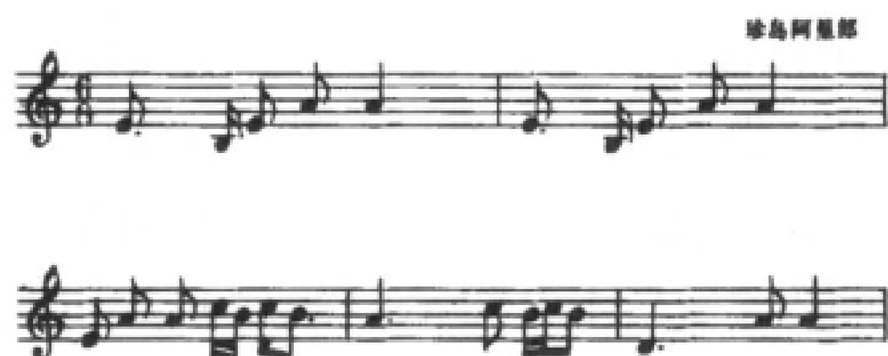


节奏　朝鲜语言的重音安排往往形成前长后短或前短后长的节奏形式。这种语音上的特点，与朝鲜音乐的三拍子倾向有明显关系。节奏在朝鲜音乐中称为“长短”，它是由杖鼓所演奏的节奏型构成乐曲的基本节奏，大部分乐曲由于加入杖鼓的节奏型而使得乐曲的节奏变得复杂。长短不仅指明节奏的规律性和节拍的规则，而且还含有速度的意思，并在一定程度上表示乐曲的性质。朝鲜音乐中最流行的拍子是$\frac{6}{8}$、$\frac{12}{8}$、$\frac{9}{8}$、$\frac{6}{4}$、$\frac{4}{4}$等复拍子以及$\frac{3}{4}$、$\frac{3}{8}$等单拍子，也常有$\frac{5}{8}$、$\frac{10}{8}$、$\frac{10}{4}$等混合拍子。其中三拍子系统在朝鲜音乐的“长短”中最具代表性。$\frac{6}{8}$、$\frac{12}{8}$、$\frac{6}{4}$等拍子，也仍然以三拍子系统的特性来处理。如$\frac{6}{8}$拍子中的♩. 往往处理成：



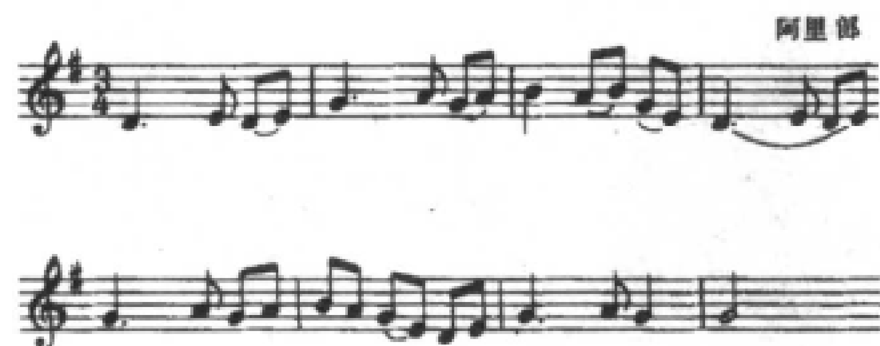
这使节奏组织等变得细致复杂，并且富有生气。又如下列 3 种“长短”都是$\frac{12}{8}$，可是它们不仅内部节拍结构不同，连强调的重音位置也各不相同，但作为三拍子系统来处理这一点却是一致的：



在曲调结构上，引向主音的下行二度进行和四度音程的跳进，是朝鲜音乐中最普遍的现象，已成为朝鲜音乐曲调进行中突出的标志之一。如下例：



此外，环绕调式中心音作纵向的螺旋式的升降，也是朝鲜音乐曲调进行上的一个重要特点。如下例：



以二度和四度为基础的音调与螺旋式进行的有机结合，以及乐句的变化重复，使曲调进行优美委婉，表现出朝鲜音乐明显的抒情性、即兴性和舞蹈性。

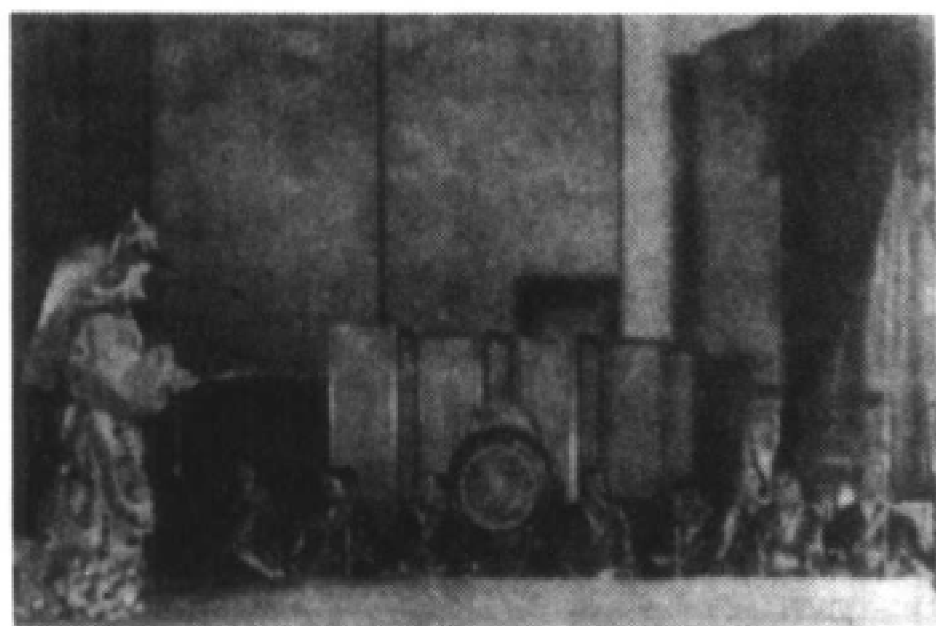
演唱　朝鲜音乐独特风格的形成，除了调式、曲调、节奏等乐曲结构上的基本要素外，与演唱方法也有一定关系。朝鲜的演唱方法是一种富有民族特色和悠久传统的唱法，它以滑音、喉音、假声、大颤音、小颤音以及头声弱音等多种独特的唱法来润饰曲调，加上某些微音程的出现，使曲调发生微妙的变化和情趣；有时为了强调内容和表达感情，将曲调中的个别音拉得很长，并赋予各种装饰，形成一种气息非常宽广的咏唱格式。这种加强感情表现的装饰唱法，是东方声乐艺术的特点之一。

【日本音乐】

（music of Japan）　包括日本的传统

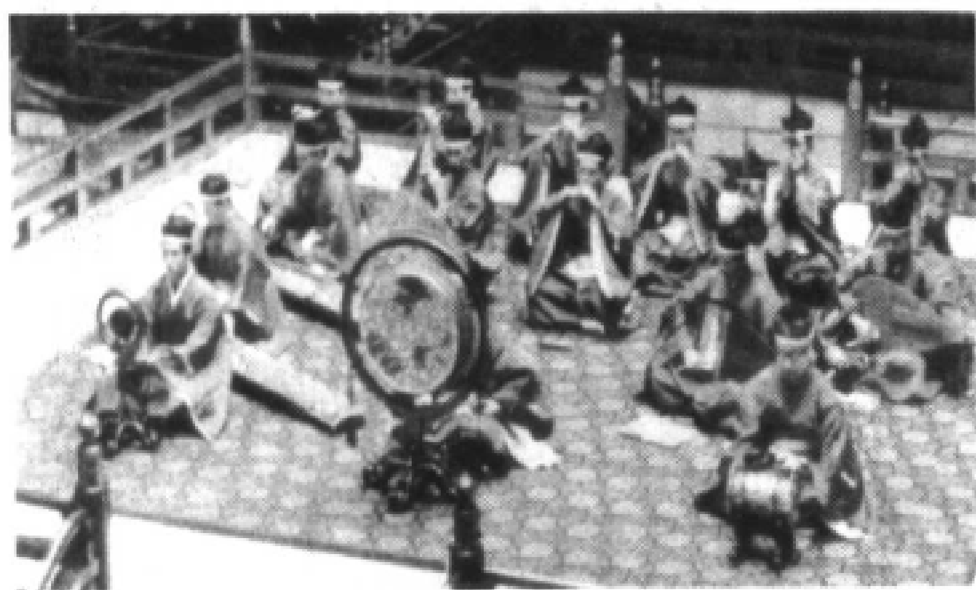
音乐与采用外来音乐体裁创作的日本近现代音乐。后者被称为“洋乐”，从体裁上来说，它成为当代日本音乐文化的主要组成部分。

日本的古代音乐 5～9世纪 日本人早已固有自己的音乐文化。虽然早期的绳文时代、弥生时代、古坟时代的音乐未传下来，但根据考古资料和8世纪编纂的《古事记》、《日本书纪》、《万叶集》等文献记载，日本人在古代已有自己的歌谣、舞蹈和乐器。古代和琴张5弦比6弦的和



日本雅乐、舞乐《兰陵王》

琴小，古笛有竹管笛和球形的石笛、陶笛。都豆美鼓的鼓腹为圆筒形。铃有金属制、陶制和木制。铃在当时既作为乐器，也作为装饰品使用。铎出现在公元前1世纪前后，铜铎的形状与中国的钟、铎不同。乐器的基本种类在古代日本已经齐全。进入农耕社会之后，最早有男女相聚歌舞的歌垣（又称嬥歌）以及巫女的音乐舞蹈。



日本的雅乐队

日本与国外的音乐文化交流源远流长，与亚欧大陆文化的交流主要通过朝鲜和中国进行。公元前已输入青铜器，并出现铜铎。5世纪后半叶～7世纪从朝鲜半岛传入日本的新罗乐、百济乐、高句丽乐，在日本称为“三韩乐”。7世纪初，为振兴佛教，圣德太子鼓励引进大陆音乐，让百济的味摩之定居大和的樱井，向日本少年（真野首弟子、新汉斋文等人）传授伎乐。伎乐又称吴乐，所用的伴奏乐器有横笛、腰鼓（又名吴鼓）和铜钹。在7～8世纪，中国隋唐时代的音乐传入日本。701年，据《大宝律令》，在治部省管下设置雅乐寮，掌管称为和乐的日本传统乐舞以及外来的音乐舞蹈。752年在东大寺举行的大佛开光典礼上，由雅乐寮和各寺院的数百名乐人、舞人表演日本传统的乐舞以及三韩乐、唐乐、散乐、林邑乐、度罗乐等。这说明日本已开始出现了职业音乐家。

9世纪以后 日本对过去的音乐制度进行了大规模的改革。把多种外来音乐粗分为以唐乐为中心的左方和以高丽乐为中心的右方两大类，并按照不同的体裁创作有日本特点的新曲。同时，传统的久米歌、东游等和乐，也因受外来音乐的影响而开始有所变化。同时，对于乐器和音体系等也从理论上进行了整理。从这时起，先后出现了“催马乐”、“朗咏”、“今样歌”等新的声乐体裁。

跟佛教一起传入日本而被称为“声明”的声乐曲，是佛教的经典音乐。印度的佛教音乐是经中国陆续传入日本的。从9世纪前半叶起相继出现天台宗声明和真言宗声明。日本的声明种类颇多，其中说唱类的讲式和依据纯粹的日文咏唱的和赞等，对后来各种说唱音乐体裁的形成产生过很大影响，如讲式对平曲的形成影响颇大；与梵赞、汉赞相对而命名

的和赞，是在消化外来宗教音乐并使其日本化的过程中形成的，其曲调具有明显的日本特点。
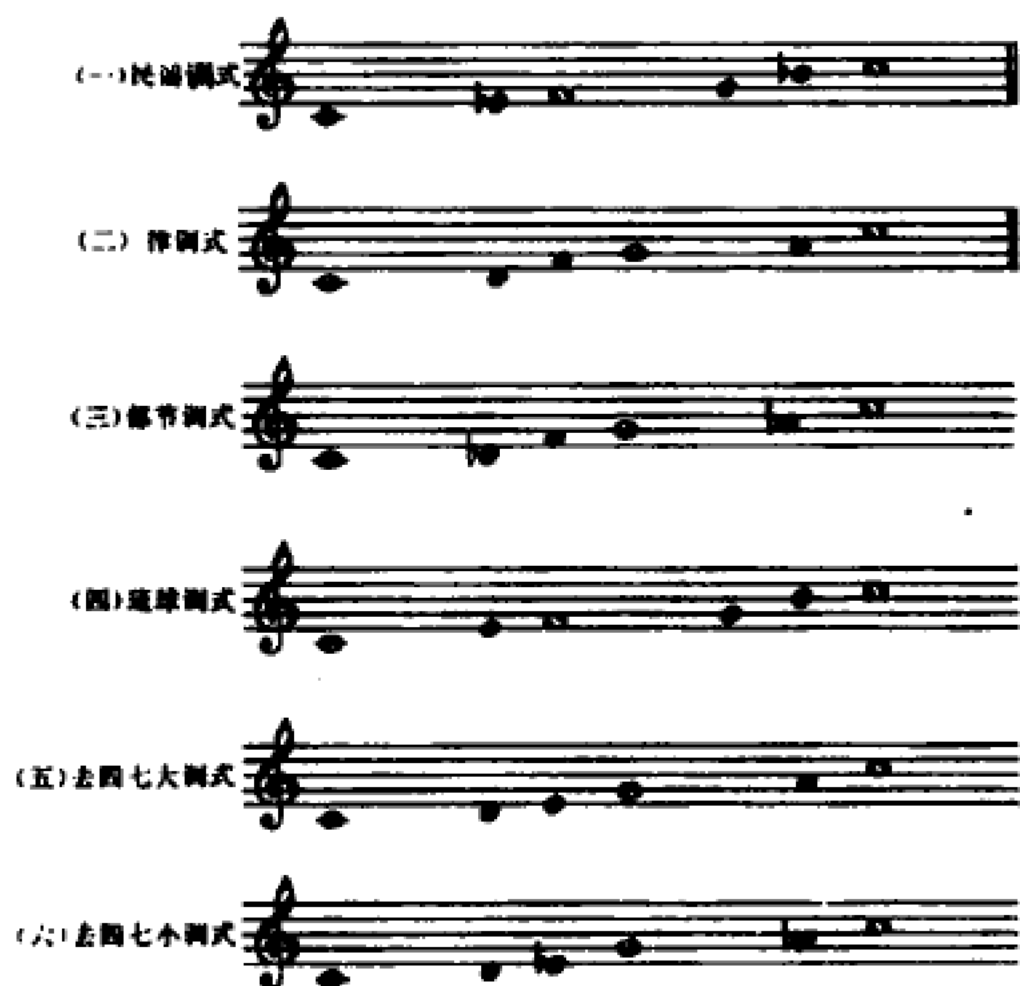
13～17 世纪上半叶　13 世纪，日本的政权从贵族阶级转到武士领主集团，从此雅乐趋向衰落。这时兴起了盲人用琵琶弹唱长篇叙事诗《平家物语》的平曲，以及载歌载舞并带有杂技、哑剧成分的田乐能。14 世纪后期，从中国输入的散乐已演变成为日本传统的综合艺术体裁能乐。观阿弥汲取田乐能、曲舞的要素而增强了能乐的歌舞性；他的儿子世阿弥则使能乐变得更加精练。到 17 世纪江户时代，能乐成为幕府的礼乐而定型化。能乐由 3 部分构成，即：担任演技、舞蹈、谣曲的立方，只担任齐唱的地谣，担任演奏乐器的杂子方。唱地谣的人数一般是 8 人或 10 人。杂子方的乐器演奏者，又分为笛方、小鼓方、大鼓方和太鼓方。声乐部分所用的主要乐器是小鼓和大鼓，器乐部分用称为能管的笛领奏。打击乐器演奏者在音乐进展过程中兼发 ya、ha、yiya、yoyi 等吆喝声。

17 世纪下半叶～19 世纪　16 世纪 60 年代，三味线经琉球传入日本，成为 17～19 世纪前半叶江户时代日本传统音乐中最有代表性的民族乐器。这时期的民族乐器尚有胡弓琴、尺八、一弦琴、二弦琴以及一直在雅乐、能乐中使用的乐器。其中包括在 7、8 世纪先后从中国传入的筝和琵琶，这时它们的形制已有所改革，其演奏方法也有很大改变。这时期大部分的传统音乐为三味线音乐，此外主要的尚有筝曲和尺八乐。

三味线音乐，几乎都是以三味线为伴奏的声乐曲。16 世纪末，三味线取代琵琶而与说唱音乐净琉璃相结合，随后这种净琉璃又与木偶戏结合而成为剧场音乐木偶净琉璃，接着又出现与歌舞伎相结合的净琉璃和长呗。华丽多彩的长呗，在 17 世纪中叶以后是作为江户歌舞伎的舞蹈音乐发展起来的。19 世纪初期还产生了多种脱离歌舞伎的长呗，如厅堂长呗等。木偶净琉璃中最有代表性而流传至今的有竹本义大夫创始的义太夫调。歌舞伎净琉璃最早有从厅堂净琉璃移入的京都的一中调，江户的半太夫调。后来从一中调派生出来的丰后调曾风靡一时，1739 年却以有伤风化为理由而被政府取缔。丰后调后来派生出常盘津调、富本调、清元调。三味线音乐分为叙咏类和歌唱类两大系统。上述的各种净琉璃属于叙咏类，属于此类的尚有说经、祭文、浪曲等。属于歌唱类的，除长呗外，尚有地歌以及出现在江户时代后期的、带有三味线歌曲小品性质的端呗、歌泽调、小曲等。17 世纪，八桥检校奠定了今日的筝曲的基础。他擅长于演奏三味线和胡弓琴，曾经跟筑紫流筝曲的集大成者贤顺的弟子法水学弹筝曲。后来他将其修订、增补而改编成筝伴奏的歌曲“筝组歌”13 套与筝独奏曲“分段曲”3 首；同时还确定了采用带半音的五声性都节调式的定弦法，称为“平调子”。筝曲的主要流派除八桥派外，尚有 1695 年在关西地区出现的生田派，以及 18 世纪后半叶在关东地区出现的山田派。19 世纪 30 年代以后，演奏家们冲破筝必须与三味线同奏的陈规，产生了筝独奏的表演形式。这时宗教对音乐依然有影响，例如继古代尺八、一节切尺八出现的普化尺八，在江户时代被认为是法器而禁止一般人演奏，仅为僧人专用。但是总的说来，当时与宗教的关系已经不如以前密切，而世俗音乐已占据了主导地位。这时作为市民娱乐场所的“曲艺场”遍及全国，在那里常常表演为群众所喜闻乐见的俗曲。

日本传统音乐的显著特点是声乐曲占

绝大多数，并且多数跟戏剧等其他艺术结合在一起，成为其中的一个构成部分。如谣曲是综合艺术能乐的一个要素，义太夫调是大阪木偶戏的音乐，常盘津调、清元调均系歌舞伎音乐等。各种声乐曲也可分为歌唱类、叙咏类两大部分，后者居多，且有了很大发展。同时，在历史发展过程中形成的各种传统音乐体裁，在明治时代（1868～1912）以前常和社会中不同的阶级、阶层乃至地区相联系，如民歌与农民，雅乐与贵族，声明与佛教，能乐与武士阶层，义太夫调与大阪的市民，丰后调、长呗与江户的市民，地歌、筝曲与富裕的阶层等。这些音乐各自有其固定的程式和风格。其音阶和调式多用无半音或有半音的五声性调式；前者有民谣调式、律调式；后者有都节调式、琉球调式。到近代以后还形成了相当于五声大调式的去四七大调式与又一种称为去四七小调式的有半音的五声性调式（见下例）。



注：前4种为日本音乐的基本调式。谱例中符头白的音符为调式中的核心音。

节奏方面分为固定节拍的节奏（基本上是二拍子）和散板节奏。演唱、演奏方法上有其独特性，并且重视音色的细微变化。

日本的近现代音乐　1868年，日本进入明治维新时期，日本音乐进入近现代发展阶段。其基本特征是：日本急速汲取欧美音乐文化，从而形成延续至今的“邦乐”（传统音乐）与“洋乐”并存的局面。这时期的传统音乐变化很大。1871年废止盲人职业组织“当道”和查禁普化宗，使筝曲、尺八乐得以普及。源于盲僧琵琶的萨摩琵琶和筑前琵琶，先后从九州地区进入东京并流布全国。受到新政权支持的宫廷雅乐，逐渐恢复元气，并扩大其影响。在20世纪20年代，由宫城道雄等人发起的采用日本传统乐器，借鉴西欧古典音乐作曲技法来创作新曲的“新日本音乐运动”，使传统音乐得到进一步发展。他创作的筝与尺八二重奏曲《春之海》（1929）获得了巨大成功。宫城道雄创制的十七弦筝，是当时传统乐器改革的一大收获。50年代中期以来，作曲家们致力于采用传统乐器创作现代邦乐。其中三木稔对发展日本的器乐体裁，使日本传统音乐具有现代气息和生命力作出了贡献。影响较大的邦乐演奏团体，有三木稔和长泽胜俊主持的日本音乐集团，由尺八演奏家北原篁山等人组成的邦乐四人会等。他们的音乐实践给邦乐界带来了新风，并为填平邦乐与洋乐之间的鸿沟创造了条件。

明治时期最早传入日本的欧美音乐是军乐。1872年，日本政府开始引进欧美音乐教育制度，规定在中小学设立音乐课程；1879年10月成立文部省音乐调研所（后称东京音乐学校，现名东京艺术大学音乐学部），由东京师范学校校长伊泽修二兼管。从此音乐师资的培养和中小学音乐教材的编选工作走上轨道，专业音乐教育也初具规模。以著名作曲家泷廉太郎创作的学堂歌曲《花》（1900）、《荒城之月》（1901）为标志，20世纪初日本音乐创作已结出第一批成果。1912年以前的日

本音乐创作几乎都是歌曲。到大正时期（1912～1926），山田耕筰最早创作大型乐队编制的管弦乐曲《曼荼罗之花》（1913）等。从20年代起，独唱歌曲、合唱曲、器乐独奏曲、交响音乐等外来音乐体裁的创作，逐渐在日本音乐文化中占主导地位，日本广播协会（简称NHK）交响乐团的前身新交响乐团，从1927年2月开始公演。同年创办的国民音乐协会举办合唱比赛，推动了全国的业余音乐活动。在第二次世界大战前夕，共有270个团体加入该协会，全国的管乐团共有3 800个。当时已知名的作曲家有在专业音乐教育方面桃李满天下的诸井三郎和池内友次郎，自学成才而重视民族特征的箕作秋吉、清濑保二、松平赖则、早坂文雄、伊福部昭以及菅原明朗等。

第二次世界大战时期，日本在军国主义统治下，正常的音乐活动受到摧残。从1938年起外国音乐家在日本的演出活动中断，1940年各种音乐团体被勒令解散。到大战后期，演奏团体、音乐学校、乐器工厂、唱片公司等音乐机构几乎停止了一切活动。

从50年代起，战后的日本音乐文化在创作、演奏、鉴赏、音乐教育、音乐研究及其他方面都有了很大发展。战后涌现出一批引人注目的新人。团伊玖磨的民族歌剧《夕鹤》，芥川也寸志的《弦乐三章》，黛敏郎的《涅槃交响曲》都是经过时间考验的杰作。积极吸取欧美现代作曲技法的作曲家除黛敏郎外，还有日本最早采用十二音体系的入野义朗、柴田南雄、诸井诚、汤线让二、一柳慧、高桥悠治等。运用日本民歌素材，作有《合唱作品第一首》等名作而被称为“日本的巴托克”的间宫芳生；在国际乐坛上，以《十一月的阶梯》等乐曲令人耳目一新的武满彻以及松村祯三、三木稔、石井真木等，都在探索作品的民族气质、创建非西欧式的音乐等方面，获得了丰硕成果。池内友次郎门下的矢代秋雄、三善晃、野田晖行、池边晋一郎，长谷川良夫门下的南弘明、三枝成章等，都是60年代后崭露头角的个性鲜明的作曲家。总之，国际乐坛上各种创作倾向，都被日本乐坛吸收，在日本作曲界都有着明显的反映。

1946年以后，日本音乐界先后成立了日本现代音乐协会、日本音乐家俱乐部、日本演奏联盟、音乐撰稿人协议会，日本作曲家协议会等行业组织，以维护音乐家的权益和保障各项音乐活动的开展。东京已拥有10多个专业交响乐团，海外各种音乐表演团体川流不息，提供了丰富多彩的音乐鉴赏机会。东京音乐和艺术大学音乐学部和桐朋学园大学音乐学部等全国60个设有音乐系的大专学校，每年向社会输送大量音乐人才，对提高日本演奏家的国际水平，普及社会音乐教育起了积极作用。

【越南音乐】

(music of Viet Nam)　越南的古代音乐多为寺庙音乐。中国的雅乐、儒家音乐（包括祭孔音乐）、道教音乐，印度的佛教礼仪音乐，以及这些音乐的演奏方式和使用的乐器，早在10世纪起就先后传入了越南。到15～18世纪，在音乐理论（如音律、音阶、调式、工尺谱等）、乐器（如月琴、三弦、琵琶、二胡、筝、横笛等）以及戏曲音乐（如嘲剧）、说唱音乐（如大鼓词）等都与中国相似。用月琴和筝伴奏的古雅曲：《征妇》、《南哀》、《南春》、《流水》；古代歌曲：《连环》、《金钱》、《元宵》、《龙虎》等，现今虽已不

再演唱、演奏，但尚有曲谱保存。

19世纪中叶，西方音乐开始传入越南，尤其是南部的海港城市，受法国及欧洲其他一些国家音乐的影响很深。第二次世界大战后，越南音乐工作者致力于民歌的搜集，挖掘民族遗产，发展、创造新的民族音乐文化。

越南是个多民族国家。除80%以上为京人外，尚有60多个少数民族，民间音乐主要是民谣。民谣按其传统分类习惯为“说”、“吟”、“呼”、“唱”、“俚”、“歌”6大类。其中仅“唱”就包括“陶唱”、“娇唱”、“春唱”、“盲唱”、“单鼓”、“宫户”等数种，而以“北宁宫户”最为有名，它已成为越南现代音乐创作的重要源泉。民谣的演唱形式多为男女小组对唱。内容多为祭神、祭天、民间故事、爱情、劳动号子、摇篮曲等。

越南音乐多为不带半音的五声音阶，也有六声和七声音阶。有5种调式，常交替使用。由于越南语言的六声字调所致，形成了越南音乐音程大、音域宽、滑音多等特点。其南部地区的音乐与北方音乐略有差异。

越南现今使用的民族乐器主要有：独弦琴、十六弦筝、二胡、月琴、三弦、横笛、唢呐、海螺、锣（包括30个为一套的锣）、木鱼、铃、德嘟琴（又名竹琴）以及大鼓、小鼓等。

【老挝音乐】

（music of Laos）　老挝是中南半岛的一个内陆国家，居民中三分之二为老族（也称寮人或老龙人）。此外有居住在山区的苗族、瑶族（即老松人）和卡族（即者听人）等。老挝的音乐文化受佛教影响较深，并和泰国、柬埔寨等邻国有密切的联系。

老挝的声乐无论是宗教歌曲、民歌或英雄史诗的吟唱，都与老挝语的声调关系密切；语言声调的起伏和变化，对曲调风格的形成有很大影响。音乐基本上为五声音阶，避免用四度音，七度音也只作为经过音出现。常用的调式有两种：一种为sol、la、do、re、mi称“伦海丰”；另一种为la、do、re、mi、sol称“耀安蒙苏”。

老挝的传统音乐有两种曲调类型。流行于上寮地区的称“卡”，流行于下寮地区的称“喃”。不同地方的“喃”和“卡”又有一定的差异。如在湄公河附近，“喃”有“喃松”和“喃班绍”；在上寮的“卡”有“卡香贡”和“卡松诺”等。它们在音调的进行、节奏的运用和风格色彩方面都表现出各自的特点。《佛本生故事》和英雄史诗《信赛》是两部著名的古老传统声乐作品，它们都是用巴利文和老挝文写在棕榈叶上而流传下来的，多为4行诗，每行有7个或更多的音节，每个单词均标有一定的声调符号，音韵有严格规律，押头韵和腰韵。老挝民歌多以爱情为主题，讲究韵律；曲调多来源于喃，有时装饰以拖腔，富于抒情性。演唱形式常为男女对唱，并伴以舞蹈，多用笙伴奏。

在老挝乐器被认为是神圣的，特别是打击乐器围锣，在宫廷中和宗教仪式上演奏围锣时，要点燃香烛，敬献供品。最广泛使用的乐器竹笙称作“加恩”，分6管、14管、16管、18管4种类型，其中16管笙最为普及，它长达1米左右。笙的演奏者为男性，能独奏，或为声乐、舞蹈伴奏。打击乐器有高、低音围锣，演奏旋律，它是乐队的基础。此外还有木琴、鼓、锣、钹等。弦乐器称“索”或“宾”，属胡琴类，有2~4根金属弦（也有用丝弦或肠弦的），共鸣体为椰壳或圆形木筒。

老挝的乐队主要有两种。一种以打击乐器为主，称“赛那依”，用于宫廷典礼仪式或为戏剧舞蹈伴奏，乐器有围锣、帕塔拉（竹排琴）、大鼓、双面鼓、小钹和唢呐（类似泰国的皮帕特乐队）。另一种为混合乐队，称“赛诺依”，主要为声乐伴奏或演奏现代作品。乐器有围锣、木排琴、胡琴、笙和鼓；演奏现代作品时常增加小提琴和手风琴。

在老挝少数民族中，住在南方的卡族音乐很有特色，他们表演的“喃普泰”只用耀安蒙苏调式，普遍使用的乐器有竹口簧和木琴。山区的苗族、瑶族有很丰富的民歌，他们的常用乐器有6管笙、金属口簧和芦笛。

【柬埔寨音乐】

（music of Kampuchea） 柬埔寨音乐与泰国、老挝音乐属于同一体系。早在公元1世纪扶南国（位于现在柬埔寨南部）建国初期，已产生著名的扶南乐。以后曾列入中国的唐十部乐。吴哥王朝（802～1426）时代，柬埔寨音乐得到了进一步发展。建于12～13世纪的小吴哥庙宇的浮雕上，刻有不少反映当时音乐表演活动的图象。从中可以看到吴哥王朝时代宫廷音乐的演奏情况，它表明当时的乐器和乐队与现代十分相似。古代柬埔寨音乐曾较多地受到印度和爪哇音乐的影响。在14世纪时柬埔寨音乐传入泰国，成为该国大城和曼谷王朝宫廷音乐的基础，到19世纪，这种在泰国经过了发展的音乐又传回金边宫廷。

柬埔寨的传统器乐基本上是使用七平均律音阶，但乐器并未严格按它来定音。在乐曲中一般避免使用音阶中的第4级音，第7级音也较少出现，因此音乐具有明显的五声倾向，其调式结构也以五声音阶为基础。器乐曲的节拍多为$\frac{4}{4}$或$\frac{2}{4}$。其合奏音乐是一种支声体结构，由多种乐器对主要曲调进行即兴性的加花变奏。

柬埔寨的传统乐队有5种：①皮帕特乐队，用于皮影戏、舞蹈和宗教活动的伴奏，由木琴、围锣、筚篥（或竖笛）、双面鼓、大鼓及小钹组成。②马何里乐队，多用作歌曲的伴奏，主要乐器有木琴、铁排琴、低音二胡、三弦胡、鳄鱼琴、二弦琴（一种2弦长颈拨弦乐器）、竖笛和节奏性打击乐器。③高棉乐队，多用于民间庆典活动和巫术仪式，其乐器包括三弦胡、二弦琴、小管子和鼓。④葬礼乐队，由马来西亚传入；它包括筚篥和双面鼓等。⑤锣鼓乐队，亦用于民间葬礼活动，其乐器包括围锣、吊锣、鼓和筚篥。

民间歌曲的歌词多来自民间诗歌，往往包含有讽喻的内容，喜欢采用青年男女即兴对唱的形式，由二胡或鳄鱼琴伴奏。流浪歌手则多演唱叙事性歌曲，由二弦琴伴奏。

【缅甸音乐】

（music of Burma） 生息在东南亚中南半岛西部的缅族人的音乐；掸族、克伦、克钦等少数民族另有其各自的音乐传统和风格。据中国《新唐书·骠国传》记载，9世纪初骠国音乐家曾来到唐代都城长安献乐。从当时演出的乐曲、乐器、乐队规模和演出盛况来看，骠国音乐已发展到了相当高的水平。11世纪蒲甘王朝建立后，缅族、孟族和骠族的音乐开始互相融合，并吸收了印度、斯里兰卡和柬埔寨等国的佛教音乐文化，逐渐形成了以缅族为主的缅甸传统音乐。同时，由于中国戏曲

和木偶戏的影响，缅甸的戏曲音乐和拉线木偶也得到了发展。16～19世纪期间，大量的泰国乐师来到缅甸，传授泰国的音乐、舞蹈和戏剧。这一时期为缅甸音乐的鼎盛期。著名的乐器桑高（一种竖琴）和围鼓就是在这时得到发展和完善的。

缅甸音乐受佛教文化的影响较深，它往往与舞蹈、戏剧结合在一起。传统音乐以声乐为主，《马哈·季达》和《季达·威陶达尼》是现存的缅甸古典歌曲集，称为“大曲”。其中有一类歌曲叫“皎”，意思即“弦”，是竖琴和围鼓的乐师们必



缅甸围鼓的演奏

学的曲目；另一类歌曲叫“帕特票”是一种技巧复杂的古典歌曲；还有一类在缅甸影响较大的歌曲叫“约达亚”，最早由泰国传入。“安延”是目前群众中较流行的一种歌舞说唱形式，其风格较为轻快、风趣。缅甸的古典歌曲一般只有歌词记载，曲调、伴奏则是靠口传心授保留下来。缅甸歌曲每句多为4或6个音节，它注重音的长短、节拍和韵脚，讲究韵味。

缅甸主要的乐器有桑高、围鼓、围锣、竹排琴、呐管、鳄鱼琴等。

“盛怀”是缅甸乐队的主要形式，由围鼓、围锣、编锣、呐管以及其他打击乐器锣、鼓、铙钹、拍板等组成，广泛用于宗教仪式、喜庆节日以及为戏剧伴奏。另一种由桑高、排琴、三胡、钹等组成的小型乐队，常用于古典歌曲的伴奏，民间乐队则以象脚鼓和锣为主。

缅甸的器乐曲通常由两个声部交替出现。自然协和音是缅甸人音乐审美的习惯，无论是歌曲伴奏或器乐曲都必须遵循这一原则。

缅甸音乐的音阶由7个音构成，其中每一个音的音名都与一种动物相联系，如du－rakà（孔雀）、pyi－dawbyan（公牛）、myin－zaing（山羊）、palè（仙鹤）、auk－pyan（布谷鸟）、chauk－thwe－nýun（马）、hnyin－lòn（象）。缅甸音阶虽属七声体系，但其七级音和三级音稍低，而四级音则稍高些。在乐曲中四级音和七级音多为经过音或装饰音。

缅甸音乐常用调式有4种，其名称源自音阶中的4个音名，即尼因龙、奥克皮安、普莱、敏沙英。每种调式有其特定的含义和功能，如尼因龙和奥克皮安用于仪式音乐；孟族音乐多用普莱调式；敏沙英调式主要用于短小的歌曲。

缅甸音乐的节奏通常有3种类型：

每一单位乐句的拍数	1	2	3	4	5	6	7	8
第1种节奏型		0		×		0		×
第2种节奏型		0		0				×
第3种节奏型				0		0		×

注：0为铙钹，×为木拍板。

不同的节奏型用于各种不同的歌曲，如“皎”用第1种节奏型，“约达亚”用第2种节奏型，但有时也可转换。缅甸历来重视民族音乐的继承和发展。20世纪40、50年代以后，缅甸音乐家们整理了大量的古典歌曲，进行了记谱和录音，出版

了《联邦正统音乐》等书谱，并成立了缅甸联邦音乐研究社，古典音乐顾问委员会等；奖励对民族音乐有贡献的音乐家；设立了仰光艺术学校和曼德勒艺术学校，培养民族音乐人才。

【泰国音乐】

(music of Thailand)　泰国的传统音乐文化在历史的发展进程中，曾先后受到中国、印度、爪哇和柬埔寨音乐文化的影响。现今流传于泰国的传统音乐，是在大城王朝时代（1431～1767）音乐的基础上发展起来的，至19～20世纪日臻完善。它原来主要是演出印度史诗剧《罗摩衍那》（泰语称《拉玛坚》）的伴奏音乐。由于该剧很长，全剧上演需300～400个小时，故为它创作的乐曲有1 200首之多。后人按内容将其分为表现喜、怒、哀、乐、冥想、感动、爱情、婚丧、战争等36类曲目，每逢演剧则根据剧情需要选用。直到20世纪初，泰国的传统音乐才逐渐开始独立演出。近几十年间新创作的乐曲由传统乐队，或由泰、西混合乐队及西洋乐队演奏。

多数音乐学家认为，泰国传统器乐是使用一种独特的七平均律音阶，即把一个八度划分为7等份，每相邻两音级间距的音分数均为171.4。在泰族音乐中七平均律音阶的第4级音几乎不用，第7级音也只作为经过音、装饰音和移调时的过渡音，而在泰国的少数民族孟族音乐中这两个音却经常出现，因此这两种音乐在风格上有较大的差别。泰国的传统声乐不使用七平均律音阶，而采用不带半音的五声音阶。由于声乐和器乐所使用的音阶和音律不同，所以演唱和伴奏往往是交替进行的。

在泰国音乐的调式体系中五声音阶的每一个音均可作为调式主音。其多数乐曲结束在do音上，sol、mi、re、do或mi、re、do是其典型的收束音型，其他乐曲则结束在re、la、sol音上，以mi为收束音的乐曲非常少见。泰国音乐的曲调就是在这种调式体系的基础上，以调式主音及其上下方五度音为支柱而构成的。在以do为主音的曲调中，由于do的下方五度是fa，而它在乐曲中不能作为支柱音来使用，因此一般以mi音来代替之，形成do⟷sol，mi⟷do这样的关系。

泰国传统乐曲都是$\frac{2}{4}$或$\frac{4}{4}$拍，其重音总在最后一拍上，以小钹发出两种不同的音响来表示。在强拍上小钹奏出“嚓”的声音，其记谱符号为“+”，在次强拍上它奏出“清”的声音，记谱符号为“O”，当锣声与小钹“嚓”的声音重叠在一起时，则以“+”来表示。泰国乐曲按快中慢3种速度演奏，各有一套小钹击奏程式，其曲式也以此来体现。乐曲的结构十分方整，4个或8个等长的乐句构成一个乐段，两个或4个乐段构成一首乐曲，在每一乐段中音乐的陈述，带有起承转合的特点。其器乐是一种支声性的多声音乐。由一两件乐器演奏主要曲调，其余乐器除在每小节的强拍上齐奏同度或八度音外，在其余的拍子上则各自进行不同的装饰性变奏，产生出独特的音响效果。

泰国的传统乐器主要有以下几类：①旋律性打击乐器，有围锣、木琴、铁排琴。铁排琴分高、低音两种，前者有21块铁板用绳子穿挂在共鸣箱上；后者有17键，共鸣箱比前者略大一些。②节奏性打击乐器，有小钹，用金属制成，茶杯状；铓锣，锣面中央有乳突，直径30～45厘米；塔朋鼓，它是一种双面鼓，长50厘米左右，以左右手击奏，可发出11种不

同的音响，此外还有大鼓、通鼓、手鼓等。③管乐器，有泰国筚篥、竖笛。竖笛为竹制，分大、中、小3种类型、以中竖笛最常见。④弦乐器，有鳄鱼琴、三弦胡、低音胡、高音胡等。

泰国现有3种传统乐队形式。皮帕特乐队由旋律性和节奏性打击乐器加上筚篥组成；库朗塞乐队由弦乐器、节奏性打击乐器和竖笛组成；马何里乐队由弦乐器、竖笛和旋律性、节奏性打击乐器组成。因乐器数量的多少又各分为大、中、小3种类型。

在泰国东北部和北部的老族和苗族中还使用各种类型的笙，它们是该地区民歌和民间舞蹈的主要伴奏乐器。老族的笙叫"加恩"，14管，按七声音阶定音；苗族的笙叫纳乌，3～7管，按五声音阶定音。此外在不少地区还流传着由邻国传入的乐器。

最近的30～40年间泰国流行一种为南旺舞蹈伴唱的南旺歌曲，这种歌曲曲调欢快明朗、朴素清新，深受群众喜爱。

【马来西亚音乐】

（music of Malaysia） 马来西亚包括马来半岛的马来亚和婆罗洲北部沙捞越和沙巴，居民中最多的是马来人，其次是华人、印度人、阿拉伯人、欧亚混血人和土著居民阿斯利人。他们基本上都保留着各自固有的音乐文化。

西马来西亚地区（即马来亚）的传统音乐与戏剧、舞蹈是结合在一起的，这种表演形式常在伊斯兰教、印度教和其他各种宗教典礼、仪式上进行。西马来西亚北部的吉兰丹州、吉打州和丁加奴山区，古老的音乐传统保留得比较多，而南部各州，特别是位于马来半岛的西海岸地区，几乎所有的表演艺术都受到西方文化的强烈影响。

西马来西亚地区的舞蹈十分盛行，包括宫廷舞蹈、独舞和群舞。舞蹈中常伴随着歌唱。比较流行的舞蹈有源于葡萄牙民间舞蹈的"弄迎"，其表演形式为边舞边唱，唱词用格律严谨的四行诗体"班顿"，由小提琴、长笛和鼓等乐器伴奏。另外源于阿拉伯地区的舞蹈，有"扎平"和"哈特拉"。"扎平"只由1个双面鼓和1把小提琴伴奏；"哈特拉"舞由多个单面鼓和1个小铜锣伴奏，鼓手中1人领唱，其余人皆为之伴唱。这里的阿斯利人也很善于舞蹈，他们的音乐、舞蹈活动多为集体性的。使用的乐器多为竹制，这里的塞诺伊人经常表演这样一种歌舞：席地而坐的妇女两手各持1个竹筒，敲击着各种复杂的节奏；在竹筒撞击声中，1人开始领唱，其余的人逐渐加入合唱。独唱与合唱重叠交错进行，形成富有特色的复调效果。这时，环圈而跳的舞蹈者也参加歌唱。在整个歌舞进行中，有时也加上锣鼓伴奏，这种歌舞活动进入高潮时人们的情绪往往甚至会达到迷狂的程度。

"玛永"是一种程式化了的面具舞，也是歌唱和戏剧相结合的表演形式，流行于吉兰丹和东海岸地区。玛永多在民间祭祀、庆典仪式中演出。由带面具的男演员和不带面具的女演员表演，女演员边舞边唱，男演员扮丑角，用锣和鼓伴奏。20世纪初，由于苏丹宫廷的赞助曾十分盛行，现在有些专业团体仍经常演出。

"哇洋库里"是流行于西马来西亚北部各州的皮影戏，剧目的内容为《罗摩衍那》、《摩诃婆罗多》和《潘吉》，有旁白和歌唱。以编锣、大锣、列巴布、管子等马来乐器伴奏。

西马来西亚的主要乐器是鼓和铓锣。

其中以双面桶形鼓“甘丹”最为流行，它分为母鼓和子鼓。这里的铓锣，在音乐中占有重要地位。有悬挂着演奏的一对大锣，还有一种编锣，由 4～8 个小锣平列在架上构成；演奏旋律的弓弦乐器“列巴布”有 2～3 弦，主要用于舞蹈或说唱的伴奏；还有竹制、木制或金属制的排琴；现在比较流行的旋律乐器，是用竹筒制作的摇奏乐器“安格隆”。

沙巴地区居住着信奉原始宗教的各部族，他们的音乐文化受伊斯兰教音乐影响较深，歌唱的音调和风格与《古兰经》的吟诵调关系密切。所使用的音阶与印度尼西亚的“斯连德罗”音阶和“佩洛格”音阶相似。

内陆山区的乐器主要有：“苏灵”（竹笛）、“图拉里”（鼻笛）和“孙波丹”（笙）及“洪高”（竹制或棕榈杆制的口弦）。沿海地区重要的乐器是吊锣、竹琴和编锣。

沙捞越地区的音乐与印度尼西亚的巴厘岛和爪哇有密切关系。编锣使用非常普遍。各个民族都使用竹鼻笛和竹口簧。声乐多属于马来歌曲风格，滑音多，没有严格节拍，常常以快速结束。

马来西亚的华人，仍然保持自己的音乐文化，他们组织各种文艺团体演出广东和闽南的音乐、戏曲，创作和演唱华语歌曲，成为马来西亚国家音乐文化的一个组成部分。西方音乐在沿海城市的影响较强，特别是年轻的一代，他们接受西方的音乐教育，学习西方乐器和创作技法，并运用它创作了一批具有马来音调的作品。

【菲律宾音乐】

（music of Philippines）　菲律宾位于东南亚太平洋西部的菲律宾群岛上，除了最早的居民尼格利陀人外，大多为先后来自印度尼西亚的马来人，在历史上他们有着和东南亚马来群岛其他国家一样的马来音乐文化，并受到了阿拉伯、印度和中国音乐的影响。16 世纪被西班牙占领后，西方音乐大量传入，形成了菲律宾音乐文化的多种形态。主要有以下 3 种类型：



菲律宾的竹乐队

北部山区音乐　吕宋岛北部山区的伊戈罗特、卡林加和伊富高等多种民族，他们的音乐活动常常是集体性的，并和劳动、宗教、祭祀、喜庆节日等礼仪习俗联系在一起。传统的歌唱形式多为领唱和合唱。独唱部分，演唱者经常运用颤抖的声音表现高超的技艺；合唱部分则强调母音以增强节奏感。音乐大多为五声音阶。最重要的乐器是锣和鼓，普遍都有锣乐队。锣，称“贡沙”，由青铜或黄铜制成的平面锣，用手或锣槌敲击，节奏复杂多变。此外，还有各种竹制的乐器，如竹鼻笛、竹弦琴和竹口弦等。普遍重视乐器的音色和音质。

南部地区音乐　棉兰老岛和苏禄群岛有 100 多万信奉伊斯兰教的居民，他们保持着传统的音乐文化。无论是可兰经或史诗的吟唱，以至爱情歌曲，都具有阿拉伯音乐的特点。普遍使用的曲调乐器称为

“库林唐”，是一种编锣，由 7 ~ 8 个大小不同的带有乳突的锣组成，按音高顺序平列在木制的共鸣箱上，用两根木槌击奏。它主要演奏传统乐曲，也为舞蹈伴奏。它作为菲律宾民族乐器的代表，还用于大型管弦乐队中。居住在这一地区的非穆斯林居民，大多是居住在山区的各个部族。歌唱常在祭神、治病活动中进行，多为合唱，音域较窄，音程变化细微复杂，有丰富的表现力。歌唱部分有时模仿拨弦乐器的节奏韵律，产生一种近似乐器的效果。南部地区的锣中间有隆起的乳突，称为“阿贡”，被人们看作是神、权力、财富的象征，举行祭祀仪式时，人们把装饰华丽的锣悬挂起来，按照严格的规定敲击，有时也用于巫术和驱魔治病等活动。此外，二根弦的弹拨乐器“可恰皮”、笛子以及各种竹制打击器乐都十分流行。

平原地区音乐 16 世纪以来，在西班牙对菲律宾的长达 300 多年的统治中，西方各种音乐形式大量传人，传统的民族音乐逐渐为西方音乐所取代，但经过长期流传，在曲调风格、乐器的形制、音色以及乐队组合等方面，都已逐渐具有菲律宾的特点，成为菲律宾民间音乐的一个组成部分。声乐方面的“昆迪曼”，是一种善于表现悲伤哀怨情感的抒情歌曲，缓慢的三拍子节奏，多为小调式，并常用转调手法。“巴利道”是一种活泼、愉快、诙谐的爱情歌曲，多为三拍子，它既可独唱，也可边舞边唱。其他还有“库明唐”和“乌牙义”，它们原为战歌，节拍较自由，演唱者可根据情绪的变化而决定其终止。这些民歌，有的经菲律宾作曲家改编，已成为音乐会演出的声乐曲目。在器乐方面，流行最普遍的是“龙达拉亚”乐队和铜管乐队。此外，吉他、小提琴、钢琴和西洋管弦乐队也颇有影响。

19 世纪后期起，随着民族解放运动的发展，一些受过西方音乐教育的作曲家创作了内容上具有民族民主意识，音乐上注意运用民族音调的歌曲、轻歌剧（萨苏埃拉）和各种器乐曲，并产生了一批反对殖民统治、鼓舞人民为民族独立而战的著名歌曲。这一时期的著名音乐家有 F. 圣地亚哥、N. 阿韦拉多、J. 埃斯特利亚等。近 30 年来，菲律宾的音乐工作者为挖掘、整理和发展菲律宾的民族音乐进行了大量的工作，如 L. R. 卡西拉格、J. 马塞达等。菲律宾文化中心为民族音乐的发展做了大量工作，如每年组织一次全国性各民族的民间音乐舞蹈会演等等。此外民间艺术剧院、巴彦尼汉舞蹈团以及帕卡特·卡瓦特竹乐团等，为传播和提高民族音乐文化做出了显著成绩。

【印度尼西亚音乐】

（music of Indonesia） 印度尼西亚是世界上最大的群岛国家，由上万个大小岛屿组成，居住着 100 多个民族，绝大多数居民信奉伊斯兰教。在漫长的历史发展过程中，它与印度、中国、阿拉伯等国和地区在经济、文化等方面有过密切的交往，近代曾长期为荷兰的殖民地。由于地理、民族和历史的原因，使得印度尼西亚存在着多种多样音乐形态，其中最有代表性的是在中爪哇发展起来并广泛流行于全爪哇岛和巴厘岛的佳美兰音乐。

“佳美兰”这个词的词义，既指以打击乐器为主的乐队，也指由它演奏的音乐。佳美兰具有悠久的历史。在建成于 9 世纪的大型佛教庙宇婆罗浮屠的浮雕上，已可见到现代佳美兰乐队中一些乐器的图形。在 13 世纪末至 16 世纪初的麻喏巴歇王朝时代，大型佳美兰乐队的乐器已基本



印度尼西亚的佳美兰乐队

齐备，当时分为室内演奏和室外演奏两种乐器组合形式。16世纪以后这两种乐器组合逐渐统一，形成规模相当大的乐队。此后佳美兰乐队被普遍用作皮影戏、戏剧和舞蹈的音乐伴奏，同时也被用到宗教仪式上。在民间，群众自己组织起来的佳美兰乐队更是随处可见。

大型佳美兰乐队有如下几类乐器：①锣类：一对大吊锣贡，其直径为70～100厘米，中央有乳突，两锣之间的音程为五度；中吊锣坎普尔，直径小于50厘米；大釜锣凯农，形似锅状，平置于木架上；小釜锣凯图克，声音比大釜锣略高；排锣波南，分斯连德罗音阶和佩洛格音阶两种，前者两排各5个，后者两排各7个。②排琴类：木琴甘邦，由20余块置于共鸣箱上的硬木板或竹板构成，音域达3～4个八度，分高音和中音两种。铁排琴萨龙，有6～7块铁板组成，分高、中、低音3种，各相差一个八度。共鸣管铁排琴根德尔，亦分高、中、低音3种，有11～14块铁板，每块板下悬有竹制或铁制的共鸣筒，分高、中、低音3种，音色柔和，余音可持续很久。③鼓类：大长鼓坎当与小长鼓凯蒂蓬都是双面鼓，分别以左右手击奏。④弦乐器：列巴布，与流行于阿拉伯及西亚的拉巴卜属同一类乐器。拨弦乐器切连朋，琴体呈船形，有14组弦，以右手弹拨，左手按弦。⑤管乐器：竖笛苏灵，竹制，形似中国洞箫，多为6孔。

佳美兰音乐是一种支声体的多声音乐。其声部结构原则是：围绕着一个核心音调，由多种乐器在不同音区以不同的织体同时演奏各自的装饰性旋律。其音响可划分为3个功能性层次：①核心音调层。它主要是由铜排琴以缓慢的节拍无装饰地演奏，有时也由人声来演唱；②装饰性曲调层。由各种旋律性乐器对核心音调进行装饰性演奏和变奏；③节奏层。由各种节奏性乐器演奏。节奏层还体现出佳美兰音乐的句逗结构，即在特定的节拍，以特定的顺序，演奏特定的乐器，以此将音乐划分为若干个单位。

佳美兰的每一首大型乐曲都有一段序奏，它包含了整首乐曲的主要材料，并根据领奏的乐器来命名，有的序奏由人声演唱。每一段落通常要反复演奏多次。每一段音乐的结束都以大吊锣的一声响亮的击奏来表示。作为戏剧和舞蹈伴奏的佳美兰，其结构比较短小自由，主要用于烘托背景，渲染气氛，或表现剧中人物喜怒哀乐的情绪。

佳美兰音乐使用两种不同的音阶。一种称“斯连德罗”的五声音阶；一种称“佩洛格”的七声音阶。它们各有3种“帕泰特”。帕泰特这一概念具有调式、音域、旋律型等多方面的含义。斯连德罗的称为“涅姆”、“桑加”和“曼尤拉”，佩洛格的称为“里马”、“涅姆”和“巴兰”。它们各用于表现特定的内容。使用某种帕泰特和乐曲演奏的时间有联系。佩洛格虽属七声音阶，但每一种帕泰特都仅由该音阶中的5个音构成，其中3个为骨干音。近百年来西方的不少音乐学家曾测定过这两种音阶的音律，但结果不尽一致。现将J. 金斯特和M.

胡德测定的音分数及它们各自的3种帕泰特列举如下表：

斯连德罗音阶：

音名	nem		baran		gulu		dada		lima		nem
金斯特		263		223		253		236		225	
胡德		240		240		240		240		240	
实听声音约为	la		↓do		re		mi		↓sol		(la)
帕泰特涅姆	〔la〕		↓do		〔re〕		mi		〔↓sol〕		(la)
帕泰特桑加	la		〔↓do〕		〔re〕		mi		〔↓sol〕		(la)
帕泰特曼尤拉	〔la〕		↓do		〔re〕		〔mi〕		↓sol		(la)

佩洛格音阶：

音名	nem		baran		bem		gulu		dada		pelog		lima		nem
金斯特		167		245		125		146		252		165		100	
胡德		165		250		120		150		270		130		115	
实听声音约为	do		↓re		mi		↑fa		sol		↑la		si		(do)
帕泰特里马	do				mi		〔↑fa〕				↑la		〔si〕		(do)
帕泰特涅姆	〔do〕				mi		〔↑fa〕		sol				〔si〕		(do)
帕泰特巴兰	〔do〕		↓re				〔↑fa〕		〔sol〕				si		(do)

注：〔　〕括号内的音为该帕泰特的骨干音。箭头表示该音比唱名略高或略低。

爪哇和巴厘的佳美兰音乐有一定差别。爪哇上演的戏剧多以印度史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》的故事为题材，伴奏音乐使用斯连德罗音阶，故爪哇的佳美兰音乐多为斯连德罗音阶，由于它源自宫廷，宗教色彩较浓，风格上典雅纤细，节奏缓慢。巴厘上演的戏剧多是表现印尼的民间故事，伴奏音乐使用佩洛格音阶，故巴厘的佳美兰音乐多为佩洛格音阶。由于它扎根于人民生活之中，在风格上粗犷活泼，节奏较快；巴厘音乐的另一显著特点是乐队中的许多乐器都成对地使用，同样的两件乐器在定音上又略有差别，合奏时音响颤抖起伏，音色更富于变化。

具有代表性的传统歌曲是流行于西爪哇的“邓邦”。它分大、中、小3种类型。每种邓邦都有其特定的内容，如表现爱情、思乡和进行道德教化等。邓邦的曲调节奏缓慢，一般都带有一种感伤、孤寂的情调，多以竖笛和拨弦乐器伴奏，音乐伴奏是歌曲曲调的装饰性变奏。另一种较为著名的传统歌曲是“卡威”。它是一种叙事体歌曲，每段歌词有4行，若干段组合为一首长篇的叙事诗。曲调带有吟诵性，多以拨弦乐器伴奏。

在巴厘有一种叫作“克恰克”的特殊的声乐形式。它本是一种祭神乐，后经过发展，成为给戏剧烘托某种气氛的伴唱。克恰克本身并无曲调，它的特点是由一组人按等节奏连续发出“朋……”的声音，另外几组人则按不同的节奏型同时发出“恰克、恰克”的声音，这几组声音复合在一起便形成连续不断的声音，它时强时弱，具有一种特殊的感染力。

近代，在印尼到处都流行一种叫“克龙宗”的歌曲。它是葡萄牙民歌与印尼民族音乐文化相结合的产物。16世纪，荷兰与葡萄牙在印尼进行争夺殖民地的战争，葡萄牙人因战败而成为荷兰人的俘虏，散居在爪哇各地，在他们中间传唱一种叫“法多”的葡萄牙民歌，也逐渐在印尼人民中流传开来。在传唱过程中又融合了佳美兰音乐和邓邦歌曲的某些因素，从而形成了克龙宗歌曲的风格。近几十年印尼作

曲家按此风格创作的歌曲或改编的民歌也称克龙宗。它的歌词内容多表现爱情和热带风光，曲调缓慢悠扬，富于抒情性。著名的克龙宗歌曲有《梭罗河》、《椰岛之歌》、《衷心赞美》、《红桥曲》、《莎丽楠蒂》等。

【尼泊尔音乐】

（music of Nepal） 尼泊尔位于喜马拉雅山南麓，北与中国的西藏毗邻，东南、南、西皆与印度接壤。由于地理、历史及民族等多种因素，大体上形成了两种不同风格的民间音乐：山区音乐与平原地区的音乐。山区音乐以五声音阶为基础，多使用二拍子，曲调较平稳，经常在一个八度内进行，西藏音乐的影响较为明显。平原地区的音乐主要是六声或七声音阶。有大量的复拍子和装饰音。民间歌曲较为丰富，民间歌舞曲是常见的体裁，印度音乐的影响较多，尼泊尔的主要乐器有：萨伦吉琴、沙赫奈依管、多拉克鼓、号筒、笛等。



尼泊尔小乐队

尼泊尔主要从事民间音乐活动的艺人称为达曼依和盖雷。达曼依平时以裁缝为职业，每逢宗教节日和民间喜庆活动，他们便被雇去奏乐助兴。盖雷原是18世纪时的宫廷乐师，19世纪后沦为流浪艺人。他们善唱抒情歌曲、叙事歌曲和宗教歌曲等。

尼泊尔的专业音乐创作遵循印度古典音乐的理论，采用来自印度的各种拉格。宗教歌曲在尼泊尔的日常生活中，占有重要的地位，内容主要为赞颂印度教的大神，也有叙述佛祖生平的事迹。1957年成立了尼泊尔皇家学院，指导全国的文学艺术工作，促进本国音乐事业的发展。近年来，广播电台经常举办一些以民间音乐为主的音乐欣赏会。

【孟加拉国音乐】

（music of Bangladesh） 孟加拉音乐与印度的音乐文化有着直接的渊源关系，从10~17世纪随着佛教的衰落和印度教的兴起，孟加拉地区掀起了宗教虔诚运动，音乐也获得了很大发展。赞颂印度教大神的歌曲应运而生。音乐在社会和家庭生活中占据了重要位置。此后，随着伊斯兰教在孟加拉国的盛行，音乐逐渐世俗化，伊朗和阿富汗音乐文化的影响有所增强。

孟加拉的民间歌曲十分丰富，其中以江河为主题的船歌“巴蒂阿里”最著名。巴蒂阿里的节奏鲜明。乐句较规整，大多采用一领众和的演唱形式。“巴乌尔”是当地民间流浪艺人的一种传统歌调，纯朴、自然而粗犷，多半是关于人生哲理和颂神的内容。多用$\frac{6}{8}$或$\frac{4}{4}$拍。民间舞曲多种多样，以切分音节奏为特征。其中欢快热烈的“朱莫尔”最为流行。最常见的民间乐器有一弦琴埃克塔拉、萨林达、古布古比鼓（亦称卡马格鼓）和铜铃等。

孟加拉的传统音乐，基本上以印度的拉格和塔拉为基础。在具体运用时并不严

格，经常使用的拉格音阶有 C D E F G A $^{\flat}$B 和 C $^{\flat}$D $^{\flat}$E F G$^{\flat}$A $^{\flat}$B 两种。从二级音到四级音的小三度上行是其传统音乐的典型的曲调特点。常用的塔拉有达德拉（$\frac{6}{4}$或$\frac{6}{8}$），凯姆特（$\frac{6}{8}$）和卡法（$\frac{4}{4}$或$\frac{8}{8}$）等。主要的艺术歌曲有牧童歌、吉尔登和穆尔舍迪等多种。牧童歌是 12 世纪著名诗人胜天所创作的梵文诗歌，以印度教大神之一黑天和罗陀的爱情故事为主题。诗中包括了 24 组带韵脚的歌曲，每组 8 节，均注有演唱时使用的拉格和节拍。

R. 泰戈尔是孟加拉人民爱戴的音乐家，他创作的爱国歌曲《黄金孟加拉》成为孟加拉国国歌。其他著名的音乐家有德维杰勒那尔·拉伊（1863 ~ 1913）、拉扎里卡特·森（1865 ~ 1910）、厄图尔·珀拉瑟德·森（1871 ~ 1934）和纳杰鲁尔·伊斯那默（1899 ~　）等。他们的创作各自形成不同的风格，代表了孟加拉现代音乐创作中的主要流派。

【印度音乐】

（music of India）　印度是一个具有悠久历史和古老文化的多民族国家。在漫长的历史发展进程中，它博采波斯、阿拉伯等外来音乐文化之精华，逐渐形成了独具一格的印度音乐文化。印度音乐与宗教、神话及传统的哲学观念紧密相连。古典音乐占主要地位。拉格（具有调式意义的曲调程式）和塔拉（节奏）是印度传统音乐的两大基本要素，也是音乐创作的理论基础。由于历史和地理的原因，14 世纪后，印度的古典音乐逐渐形成了两种不同的风格特点，即南印度的卡那迪克音乐和北印度的印度斯坦音乐。它们在乐律、曲式、乐器等方面基本相同，所不同的只是北印度音乐较为世俗化，受外来音乐文化的影响多些，而南印度音乐则基本保持了印度本土音乐的特色。此外，对于拉格和塔拉的理解和使用稍有差别，在风格上也各具不同特色。

历史　约于公元前 2000 年，雅利安人从西北方进入印度，迫使印度本土居民达罗毗荼人大量迁往南方。此后，在近千年的时间里，雅利安人从印度河流域逐渐扩展到恒河流域，于是开始了印度音乐史上的吠陀赞歌时期（约公元前 16 ~ 前 4 世纪）。印度古典音乐起源于雅利安人宗教仪式的《吠陀》赞诗。《吠陀》诗集共 4 部，其中《梨俱吠陀》是最古的诗集，收诗 1 028 首。内容包括神话传说、自然现象、社会现实生活的描述。《娑摩吠陀》和《夜柔吠陀》依据于《梨俱吠陀》。《娑摩吠陀》是配曲演唱的歌集，其中除 75 节以外，全部是从《梨俱吠陀》中摘录下来的。演唱这些赞歌时，由指定的婆罗门祭司依高、低、中 3 种音调唱诵。曲调多半音进行，用维纳伴奏。《夜柔吠陀》是说明如何应用这些歌曲来进行祭祀。公元前 6 ~ 前 4 世纪，印度产生了两部不朽的史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》。在《罗摩衍那》中记载了印度最古老的两种音阶：萨音阶和玛音阶；还记载了歌唱时使用的 3 种音调、7 种调式和印度音乐



西塔尔、坦布拉和塔布拉的合奏

美学中所论及的7种“拉斯”（即韵味或情趣）。这两部史诗对印度音乐文化的发展产生了深远的影响，成为印度音乐舞蹈的永恒主题之一。它们很早便以各种形式传到了中国和亚洲的许多国家。约于2世纪，出现了婆罗多的著作《乐舞论》。它标志着印度古典音乐已形成较完整的理论体系。婆罗多奠定了印度音乐理论和音乐美学理论的基础，他所创造的一些音乐术语至今仍在使用。

从4世纪开始，印度历史上累遭外族人侵，因此各外来民族的音乐文化在不同时期对印度民族音乐的发展产生了一定影响。其中波斯、阿拉伯的影响当居首位。与此同时，印度的音乐文化也传播到亚洲和阿拉伯等地，在这些国家的音乐文化中留下了或深或浅的影响。印度的音韵学、乐律、乐器、歌唱方法、宗教音乐和民间歌舞等，自公元65年后也陆续传到了中国。11世纪，穆斯林大量进人北印度，他们带来了波斯和阿拉伯的音乐与各种乐器。14世纪起，在波斯和阿拉伯世俗音乐的影响下，印度斯坦音乐开始摆脱宗教仪式的束缚，在风格和特点上发生了明显的变化。A. 库斯罗（1253～1325）对北方印度斯坦音乐的发展有较大贡献。南印度卡那迪克音乐受外来影响较少，基本上保留了原有风格。这样，印度便逐渐形成了南北两大风格的音乐。13世纪沙楞伽提婆的著作《乐艺渊海》进一步发展了婆罗多的理论，使印度音乐理论更趋系统化。16世纪莫卧儿王朝时期印度音乐进入黄金时代。乐坛上人才辈出，古典音乐从宫廷和贵族官邸发展到民间，各地民间音乐生活异常活跃。莫卧儿帝国的创始人巴卑儿（1483～1530）本人就是一位音乐家。另一位统治者阿克巴（1542～1605）是音乐事业的热心赞助人，在他的宫廷里拥有丹森（1520～1595）这样卓越的音乐家。

18世纪中叶至20世纪中叶，印度沦为英国殖民地，民族音乐文化一度处于衰退。自19世纪末，以R. 泰戈尔为代表的一批民族音乐家致力于民族音乐的复兴和发展，颇有成效。在印度民族独立运动高涨时期，产生了大量爱国歌曲，鼓舞了人民的斗志。特亚加拉贾、V. D. 巴卢斯卡（1872～1931）和V. N. 帕德肯岱是近代著名的音乐家。1947年印度独立后，民族音乐受到重视和保护，许多濒于失传的乐曲和乐器、舞蹈等经过挖掘、整理和加工重新出现。古典音乐和舞蹈在印度文化艺术中依然占据主要地位。全国设立了多种音乐机构，在首都和地方各邦开办了各种专业音乐艺术院校。音乐教育从过去的私塾转为正规化的学校教育，并以教授民族音乐为主。印度音乐不仅在国内拥有广泛的听众和爱好者，而且受到了世界乐坛的重视。

音阶 印度音阶的有关论述最早见诸婆罗多的著作《乐舞论》。婆罗多指出印度音乐中每一音阶有7个音级，这7个音级的名称是：“萨贾”、“里斯帕”、“甘塔拉”、“玛提亚玛”、“班恰玛”、“泰瓦达”、“尼沙达”。一般都缩写为Sa、Ri、Ga、Ma、Pa、Dha、Ni。这些音级之间的音程根据把一个八度分为22个“什鲁蒂”（微音程）的原则来划分。一个什鲁蒂约相当于四分之一音。古代印度使用的两种基本音阶是萨音阶和玛音阶。萨音阶是从Sa开始的音阶。玛音阶是从Ma开始的音阶。这两种音阶在八度内都包含着22个什鲁蒂，分配如下：

萨音阶	Sa	Ri	Ga	Ma	Pa	Dha	Ni
	4	3	2	4	4	3	2
玛音阶	Ma	Pa	Dha	Ni	Sa	Ri	Ga
	4	3	4	2	4	3	2

13世纪沙楞伽提婆的著作《乐艺渊海》中提到第3种音阶——甘塔拉音阶。甘塔拉音阶的什鲁蒂分配如下：

Ga　Ma　Pa　D'ha　Ni　Sa　Ri

3　3　3　4　3　3　3

此音阶又称“天国音阶”，在当时很少使用，但对后世东南亚音乐有一定影响。而萨音阶和玛音阶则一直是印度音乐理论的基础。上述3种音阶与西方音乐近似音位的对应关系见右表。

从萨音阶和玛音阶的什鲁蒂分配，产生了4种音级关系：①瓦迪：音阶上的调式主音；②萨姆瓦迪：两音相隔纯四度或纯五度的完全协和音程；③维瓦迪：两音相隔小二度或大七度的不协和音程；④阿努瓦迪：除以上三者以外的次协和音程。20世纪初，印度音乐学者通过对乐律的研究，确定2个什鲁蒂形成纯律半音（频率比为16/15），3个什鲁蒂形成小全音（10/9），4个什鲁蒂形成大全音（9/8）。因此推断出萨音阶和玛音阶是纯律或接近纯律的音阶。印度标准音阶中各什鲁蒂的平均音分数约54.5音分。



南印度维纳的演奏

以萨音阶和玛音阶中的各音作主音，可构成14种调式音阶。但在实践中使用的仅7种，其中4种以萨音阶中的Sa、Ri、Dha，Ni为主音，3种以玛音阶中的Ga、Ma、Pa为主音。这7种常用的调式音阶后来发展为有规定的强音、开始音和结束音的调式，印度音乐术语中称作“贾蒂”，它是拉格的前身。

拉格　拉格一词最早见于约6世纪马坦加所著的梵文书《布尔哈德代希》中。此词源于梵语，意即色彩、情绪；在音乐理论中可理解为一种具有调式意义的旋律程式，既具有调式的功能，又有旋律的特色。在印度，音阶要通过拉格来体现。拉格的基本原则如下：①若干音排列成音阶，一般最少有5个，最多不超过9个。②有特定的音序，上行和下行可以相同也可不同。③形成拉格特性的是主音和次主音（亦称协和音）。次主音和主音之间一般相距四度或五度。④每一拉格都有一组重要的音群，即特定的旋律片断或强调的乐句。⑤依印度的哲学理论，每一拉格都体现了一种特定的“拉斯”（印度用“rasa”一词作为情感或情绪的专用语）。拉斯有9种：爱情、幽默、悲悯、暴戾、英勇、恐怖、厌恶、惊奇、平静。⑥有固定的装饰音和装饰乐句。

按传统习惯，拉格的使用通常与印度的春、雨、夏、秋、凉、冬6个季节及一天中不同的时辰联系在一起。北方的印度斯坦音乐至今仍严格遵守拉格的时间规定，而南方卡那迪克音乐则不强调此点。印度从古至今使用的拉格繁多，自14世纪南北地区形成两种风格后，拉格的使用和分类也不相同。目前北方印度斯坦音乐一般采用19世纪音乐家帕德肯岱所制定的以10种基本音阶为基础的相应10种同名拉格分类法。南印度卡那迪克音乐的基本拉格有72种，是按音阶中7个音的排列顺序各异和不同的音高变化而产生的。

塔拉　“塔拉”一词是印度音乐的节奏用语，只表示节拍的基本计数时间，通过分割产生的再分计数时间，才是曲调和鼓声节拍的标准时值。多次的击奏或基本

以什鲁蒂划分而成的想象律位	萨音阶	玛音阶	甘塔拉音阶	供参照的西方音乐的近似音位
13		Ma		g^1
12				
11				
10			Ga	$\bar{f}^1$
9		Ga		f^1
8				
7		Ri	Ri	$\underline{e}^1$
6				
5				
4	Sa	Sa	Sa	d^1
3				
2				
1			Ni	$\bar{c}^1$
22	Ni	Ni		c^1
21				
20	Dha	Dha	Dha	$\underline{b}$
19				
18				
17	Pa			a
16		Pa	Pa	$\underline{a}$
15				
14				
13	Ma	Ma	Ma	g
12				
11				
10			Ga	$\bar{f}$
9	Ga			f
8				
7	Ri			$\underline{e}$
6				
5				
4	Sa			d
3				
2				
1				
0				c

计数时间组合成一乐段，它是曲调和音乐形式内部结构的标准。如北方印度斯坦音乐中的特里塔拉由 16 单位拍组成，可分为 8 +8 的两组，而各组又可细分为 3 +2 +3 或 3 +3 +2 或 5 +3。此外，相同单位拍的塔拉其重音也可不同。特里塔拉为 4 小节，它的最强音是落在第 1 节第 1 拍上，用“×”作记号；第 2 节第 1 拍则记以 2，第 4 节第 1 拍记以 3。“×”在印度音乐术语中称作萨姆，相当于西方音乐中的强拍。在各种击奏时都必须最强，标志着由它开始了一个节奏循环。“0”称作克利，指弱拍，它预示了一次新的循环又将临近，并被视为保持节奏的标志。每种塔拉都有其基本口诀，是一种模拟鼓声的音节。这种口诀构成鼓语，并可由此组成鼓的乐句和乐段。

在实际演奏中，鼓手很少按照基本口诀演奏，他总是在重复鼓的乐句或乐段时，用各种方法加以变化。无论节奏多么复杂，第 1 节第 1 强拍“×”绝不许搞错。鼓师演奏水平的高低就在于变奏花样的多少和新奇程度。当鼓师变奏时，主要乐器的独奏者只表演简单的曲调（主题）。变奏结束后，独奏者和鼓师则以问答乐句形式进行竞赛，以此来显示他们的艺术造诣。

印度音乐的节奏非常细致，在古代文献中记载有 100 多种塔拉，但通过历史的演变，保留下来的仅三分之一。除了拉格和塔拉外，大量使用装饰音也是印度音乐的特点之一。它的装饰音体系非常发达，包括多种装饰音和由一组组乐音组成的各种装饰乐句。印度音乐以口传心授为主，声乐占主要地位。表演者在演出时往往即兴发挥，因此表演者亦是创作者。印度传统音乐以单声部曲调为主，传统音乐的主要体裁有：“特鲁帕德”（英雄叙事歌曲）、“图姆里”（抒情歌曲）、恰扎尔（爱情歌曲）、塔帕（赶骆驼人的歌）、“巴哲纳”（宗教歌曲）、达玛尔（舞蹈歌）、“塔拉纳”（练声曲）和“霍里”（酒红节歌曲）等。这些民间歌曲语言形象生动，曲调悠扬动听，具有鲜明的地方色彩和浓郁的生活气息。

印度乐器种类繁多，其中弦鸣乐器中

最有代表性的是维纳，有南维纳和北维纳两种。西塔尔在南亚各国流行；坦布拉是一种四弦低音乐器，无品，用空弦奏持续低音作伴奏；瑟罗德是短颈无品，琴体呈长方形，演奏时横抱于胸前；萨林达是印度民间艺人最喜爱的乐器；萨伦吉、比恩也都较常见。气鸣乐器中横笛历史悠久，常在印度的雕刻和壁画中出现，其他如萨赫奈伊、朋吉、纳格斯沃勒姆、奥图等较流行。膜鸣乐器主要有塔布拉、帕卡瓦吉、姆尔登加姆、纳加拉、多拉克、达卜、图尔和达玛鲁等。人们常在鼓皮上涂一层胶泥，称之为“鼓眼”，可使鼓的音色纯正，并能起到调节音高的作用。体鸣乐器有各种铜锣、铙钹、钟铃、响板等。较为特殊的有陶罐和水碗琴。上述乐器多用来为声乐和舞蹈伴奏，独奏和小型合奏近年来发展较快，成为音乐会的常用形式之一。

【巴基斯坦音乐】

（music of Pakistan） 居住在南亚次大陆西北部的旁遮普、信德、俾路支、帕坦等民族的音乐。其音乐文化与印度关系密切，同时，也受到了伊朗和阿富汗的影响。由于宗教信仰和地理位置的不同，各民族在音乐上也都各具特点。

旁遮普的民间音乐与北印度的民间音乐较为接近。常见的民间歌曲有即兴性的“玛希雅”、“博利”，叙事歌曲“希尔－伦杰赫”等。它们也是当地主要的舞蹈歌曲，其特点为曲调不断反复。信德民间歌曲的主要形式称作“卡菲”，内容多半是通过信德民间神话故事来表现伊斯兰教苏菲派的教义。歌词大多取材于18世纪上半叶的信德诗人S. 阿卜杜尔·拉迪夫的诗歌。卡菲的曲调以印度古典拉格及当地民歌为基础，是传统音乐与民间音乐的结合。在卡菲的表演过程中，经常即兴地插入一些节奏自由的演奏或演唱。俾路支的民间音乐受波斯音乐的影响较深，主要的形式有：爱情歌曲“利库”、叙事歌曲“达斯特纳络”和婚礼歌曲“哈洛，哈洛”等。这些歌曲词句短小，节奏自由，曲调经常反复，常由流浪的职业艺人演唱。在俾路支和信德还有一种广为流行的婚礼歌曲“沙达曼”。居住在西北边境省的帕坦族最重要的民间歌曲是“恰拜特”，它是以四行诗的形式来赞美爱情或英雄，由两位歌手轮流吟唱，有时在场的人也跟着重复，这种歌曲仅限男性演唱。另一种流行的舞曲叫“卡塔克”。

巴基斯坦的传统音乐和专业创作遵循印度音乐的理论体系。常用的拉格有“拜拉维”、“卡菲”、“克默杰”和“比拉费尔”等。

主要的艺术歌曲体裁有“卡瓦利”、“恰亚尔”和“特帕”等。卡瓦利目前在巴基斯坦十分盛行，是广播、电视、音乐会的重要曲目。这些歌曲的歌词大多由2行或4行的诗歌组成，音乐结构也多为分节歌式。这类歌曲的演唱者，大多是家传的职业音乐家。器乐曲通常源自声乐曲，往往是一系列短小的动机或音调的不断反复。巴基斯坦常用的乐器有膜鸣乐器：多拉克、多尔、米尔登格；体鸣乐器：小铜铃、孔格鲁；气鸣乐器：沙赫奈伊、比恩（蛇笛）；弦鸣乐器：沙林达、萨伦吉、拉巴卜、埃克塔拉、西塔尔等。其中大部分源自印度和阿拉伯，主要用作声乐伴奏，其中节奏性乐器占重要地位。近年来，以电影歌曲为主的流行音乐也在巴基斯坦广泛流传。这些流行音乐较多地受到了西方现代流行音乐的影响。

巴基斯坦于1966年创办了巴基斯坦

艺术研究院，1974年成立了民间遗产研究所，搜集、整理民间音乐，改革民族乐器，扶植音乐人才。主要的演出团体有巴基斯坦艺术中心和国家表演艺术团。

【斯里兰卡音乐】

（music of Sri Lanka）　斯里兰卡是印度洋上的一个岛国，居民主要源自印度的僧伽罗人和泰米尔人。斯里兰卡音乐文化的发展受到印度音乐文化的深刻影响。16世纪以后，随着欧洲殖民者的不断入侵，也带来了欧洲音乐的影响。

斯里兰卡的民间音乐，主要是歌舞曲和劳动歌曲。斯里兰卡的音乐与舞蹈结合在一起，如具有代表性的康提舞中就包括了18首“万纳姆”歌曲。“万纳姆”一词来自梵文，原是17、18世纪流传于中部康提山区的民歌，歌词内容是描述神话和传说中的神、人和动物。一首万纳姆叙述一件事，一般很短，采用从南印度传来的曲调程式和节奏，节拍复杂而严格。劳动歌曲音域较窄，一般不超过4～5度，曲调进行平缓，节奏规整，二拍子较常见。16～19世纪的康提王朝时代，专业音乐有了较大的发展。斯里兰卡专业音乐传统来自印度古典音乐，采用印度的拉格和塔拉体系。古代乐器有75种之多，其中鼓占有特殊重要的地位。常用的鼓有塔玛撒姆、格塔·贝拉、达武尔、耶克和尤达基等，专业鼓师具有很高的技巧，据说能演奏200多种鼓点。

斯里兰卡的音乐学校大都学习印度南北两大流派的音乐，1953年建立了6年制的艺术学院。

【伊朗音乐】

（music of Iran）　史称波斯音乐。伊朗位于亚洲西南部的伊朗高原，是一个具有悠久历史的文明古国。波斯音乐对伊斯兰音乐的形成和发展，曾产生过重要影响。后来，它虽属伊斯兰音乐范畴，但仍保持其鲜明的民族特色。

据古希腊史学家希罗多德的记载，波斯帝国时期（公元前550～前330），波斯人在宗教仪典上曾咏唱赞美诗；希腊作家色诺芬则提到波斯人在与亚述人交战中曾高唱英雄赞歌。由此可见，古代波斯音乐在宗教仪典和社会生活中已发挥了一定作用。

萨珊王朝时期（224～651）是古代波斯文化的全盛时代，音乐在宫廷贵族的生活中占有重要地位。由于宫廷重视音乐，这一时期曾涌现出许多有名的音乐家，如拉姆廷、阿扎德、希林、巴尔巴德等。其中巴尔巴德曾创造了一套与萨珊历法相对应的音乐体系，如“7种君王调式”、“30种分调式”以及360种旋律等。在塔克·依·波斯坦遗迹的浮雕和萨珊王朝银器的雕刻上，生动地描绘出萨珊王朝时波斯人所使用的乐器，如钱格（波斯立式弯形竖琴）、巴尔巴特琴（短颈琉特）、鲁巴卜琴（双共鸣体琉特）、纳伊笛、唢呐以及手鼓等。

7世纪中叶，波斯被阿拉伯人征服。由于波斯歌曲旋律柔美委婉，富有浪漫色彩和飘逸的诗意，深受阿拉伯人喜爱。在阿拉伯帝国初期，波斯风格的阿拉伯歌曲曾风靡一时；波斯人对阿拉伯音乐理论的创建也卓有贡献，如在阿拉伯音乐史上占重要地位的易卜拉欣·穆斯里和伊斯哈格·穆斯里父子、《歌曲全集》的作者伊斯法哈尼、著名音乐理论家萨菲·丁等均为波斯血统。波斯乐器也曾传到阿拉伯，其中影响最大的是弦鸣乐器巴尔巴特琴，它在先伊斯兰时代已传入阿拉伯半岛，后逐

渐与阿拉伯古乐器米兹哈尔结合，演变为伊斯兰的代表性乐器乌德。

阿拉伯人占领波斯后，阿拉伯音乐也随之在波斯广泛流传，并对波斯音乐产生了深刻影响。如具有波斯特点的12套达斯特加赫就是在阿拉伯玛卡姆的基础上，加以程式化而形成的。每套达斯特加赫的首尾皆使用同一种玛卡姆，该达斯特加赫的名称亦与它相同，如纳瓦、拉斯特、巴亚特等；而乐曲中间所演奏的各种程式化曲调“古谢”则可使用其他玛卡姆调式。

波斯的传统唱法较为独特，演唱中常运用一种称之为“塔赫里尔”的真假声交替唱法。器乐演奏中的自由节奏是波斯音乐的一个特点。现今代表性的乐器有塞塔尔、塔尔、凯门切和通巴克鼓。

古代波斯的音阶以弦乐器的空弦和3个指位奏出的四音列为基础。律制方面曾使用过九律、十七律，现今一般用二十四平均律。

从19世纪后半叶起，西洋音乐开始传入伊朗。但传统音乐在伊朗仍然很受重视，伊朗著名的民族音乐家阿里·纳吉·瓦兹里创建了民族音乐学校；德黑兰大学音乐系也设有民族音乐的课程和研究机构。

【阿拉伯音乐】

（Arabian music） 在历史上，它最早是指居住在阿拉伯半岛的阿拉伯民族的音乐；阿拉伯帝国兴起后，它曾一度泛指分布于西亚、中亚和北非伊斯兰文化区的音乐；现今通常系指西亚、北非阿拉伯国家的音乐。阿拉伯音乐在形成过程中，古埃及、古波斯和古希腊罗马文化，都曾给它很大影响，特别是波斯音乐的影响更为巨大。7世纪，随着伊斯兰教的传播和阿拉伯帝国版图的扩展，又促使伊斯兰文化陆续向东传播至波斯、中亚突厥各族，直至印度北部和中国西部，文化的交融使上述广大的伊斯兰文化区的音乐在不同程度上都带有阿拉伯色彩。

阿拉伯音乐的历史发展 大致可为3个时期。

先伊斯兰时期（公元前～公元7世纪初） 早在2～3世纪，居住在阿拉伯半岛上的阿拉伯人就建立起许多小王国，王宫里出现了职业的音乐家。5、6世纪，定居于绿洲的农业部族或是逐水草而居的贝都因人，他们的音乐多半是祭祀音乐、劳动歌谣以及描绘原始部落生活习俗的生活歌谣。当时红海沿岸的汉志地区，出现了商业市镇。随着商业的兴起，商队活跃起来，于是出现了称作“胡达”的商旅歌。这种歌曲风格古朴单调，大多是行进在沙漠中的商队，随着骆驼行走的节拍，而发出驱赶骆驼的吆喝声和吟唱。以后，在此基础上，又产生了“纳西勃”歌曲和“戈纳”歌曲。吟唱诗人的出现，对阿拉伯音乐的发展起了推动作用。他们手持乐器，周游半岛各地，不仅使诗歌与乐器得到了发展，而且使音乐得到传播。阿拉伯的市场，特别是在乌卡兹，定期举行诗歌与音乐比赛，吸引了许多诗人和音乐家，其中也包括称为“卡伊纳”的职业歌女，他们的音乐风格细腻优雅，曲调富有华丽的装饰性，具有明显的异国情调，与游牧部族的音乐有很大区别。

伊斯兰时期（7世纪初～19世纪下半叶） 7世纪初，阿拉伯半岛上的麦加人穆罕默德创建伊斯兰教，阿拉伯音乐进入了伊斯兰时代。伊斯兰教建立的初期，对音乐曾持否定态度。因此，与伊斯兰教有关的音乐，只有《古兰经》的吟唱以及呼报祈祷时刻的招祷调。《古兰经》的吟唱

继承了古代阿拉伯诗歌的朗诵风格，注意词的重音、音调的抑扬顿挫以及词意的明晰；还可能受到早期世俗艺术歌曲的影响。

阿拉伯人在伊斯兰教旗帜下迅速向外扩张，占领了叙利亚、伊拉克、波斯、埃及等地后，这些地区的古老而优美的音乐文化，直接影响了阿拉伯半岛。那些由俘虏变为奴隶的音乐家，经常在豪富之家举行的各种音乐比赛中表演，从而促进了新的演奏技艺、乐器改革和音乐形式的发展。到了伍麦叶王朝时期（661～750），建立起东自印度河，西至欧洲伊比利亚半岛的阿拉伯帝国，首都由麦地那迁至叙利亚的大马士革。宫廷中拥有人数众多的男女音乐家，其中波斯、希腊等外国音乐家占有重要地位。伍麦叶时代的第一个伟大音乐家是被尊称为伊斯兰音乐之父的伊本·米斯贾。他是出生于麦加的波斯血统人，是一位音乐理论家、歌唱家与乌德演奏家，他曾前往叙利亚和波斯学习拜占廷音乐和波斯音乐，并将所学到的知识运用于阿拉伯艺术歌曲的创作中，他对伊斯兰古典音乐风格的形成有着很大影响。这个时期其他著名的音乐家还有波斯后裔伊本·穆赫里兹和突厥奴隶之子伊本·赛拉吉。

750年阿拔斯王朝建立，巴格达成为阿拉伯世界的政治、经济、文化中心，阿拉伯音乐进入了黄金时代。这时最有名的音乐家是易卜拉欣·毛西利和伊斯哈格·毛西利父子二人，他们出身于显贵的波斯家庭。伊斯哈格不仅是位杰出的歌唱家、作曲家和演奏家，而且以其近40部音乐著作而闻名。据伊斯法哈尼的《歌曲全集》记载，他还是伊斯兰调式理论的最早创立者，他的调式理论是根据乌德的指法来确立的。《歌曲全集》的每首歌曲，都标明了调式、三度类型（即大三度、小三度和中三度）以及节奏型。中三度是介乎大小三度之间的中间音程，由于中间音程的使用，增加了伊斯兰音乐的调式（以后称之为“玛卡姆”）种类。这个时期，存在着华丽多彩的波斯浪漫主义当代风格音乐与古朴严肃的古典风格音乐之争。

8世纪中叶前后，大量的希腊音乐理论著作被译成阿拉伯文，阿拉伯学者在希腊音乐理论的基础上加以发展，创建起自己的音乐理论体系。著名哲学家肯迪发表了阿拉伯最早的音乐论文；A. N. 法拉比的《音乐全书》是研究古代阿拉伯音乐的一部重要历史性文献；萨菲·丁对调式作了详细的记述，并按主次分为玛卡姆和阿瓦兹。此外，伊赫万·塞法、伊本·西纳等也都对音乐声学和阿拉伯音乐体系的发展作出了重要贡献。

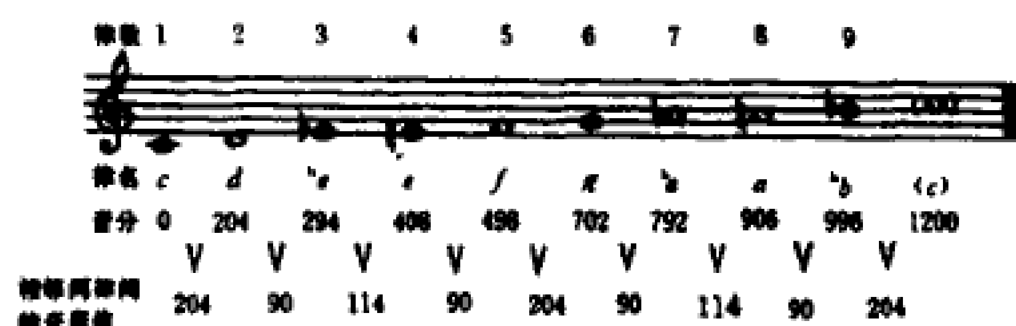
8世纪下半叶，另一个伊斯兰音乐中心在西班牙出现了，这就是在西班牙的科尔多瓦建立的由阿拉伯人统治的后伍麦叶王朝。由于伊斯兰音乐与西班牙音乐的结合，产生了伊斯兰音乐的重要分支安达卢西亚音乐。济里亚卜（？～约850）是创建科尔多瓦音乐文化的主要音乐家。他为乌德增加了一根弦，扩大了音域；他开办了音乐学校，以新的方法来教授学生；他创造了新的曲式，以阿拉伯诗歌韵律为基础，确立了安达卢西亚的节奏。于是，新风格的音乐迅速传遍西班牙各地，出现了一种歌词韵律自由的“穆瓦沙哈”和“扎加尔”。由声乐与器乐组成的套曲“努白”是这个时期出现的最重要的音乐形式，至今在北非还保留有十余种努白。

1258年蒙古人入侵巴格达，1492年科尔多瓦的阿拉伯人被赶出欧洲，伊斯兰文化逐渐衰落。在此后的500年间，阿拉伯音乐受到来自突厥的影响。

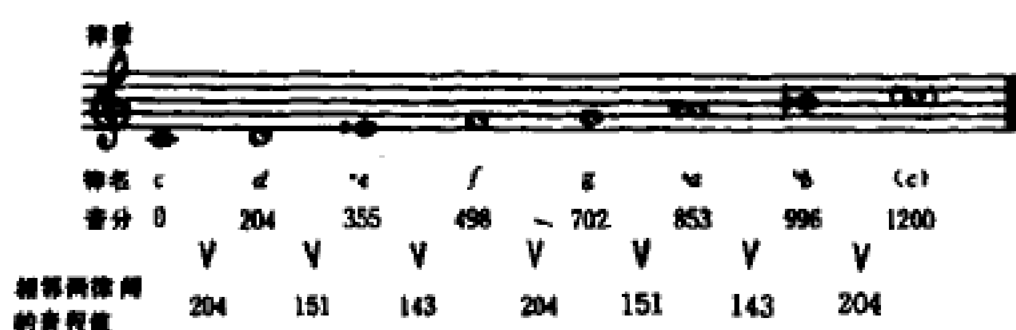
近现代时期（19 世纪下半叶以后） 19 世纪下半叶起，随着西方殖民者的势力在阿拉伯地区的扩展，欧洲音乐对阿拉伯音乐的影响日益加深，许多欧洲音乐家也随之来到阿拉伯地区，开办音乐学校，组织军乐团，传播欧洲音乐。其中受西方音乐影响最深的是埃及和黎巴嫩。在西方音乐的影响下，一些作曲家尝试着在阿拉伯传统音乐的基础上借鉴欧洲的作曲技法进行创作，乐队中也加进了西洋乐器，采用了和声手法，循环式的长节奏型改成了欧洲式的单、复拍子等等。但是，歌唱在许多阿拉伯地区的音乐形式中仍占主导地位。因此著名的音乐家大都是歌唱家，例如赛伊德·达尔维什（1892～1923）、阿卜杜·哈穆利（1843～1901）等。在音乐理论方面，阿拉伯理论家 M. 穆沙加和 M. 切哈巴德·丁根据阿拉伯音阶的特性创立了二十四平均律；1932 年在开罗举行了阿拉伯音乐的国际会议，专题研究了阿拉伯音乐的音阶、调式、节奏和曲式等。

阿拉伯音乐的基本特征
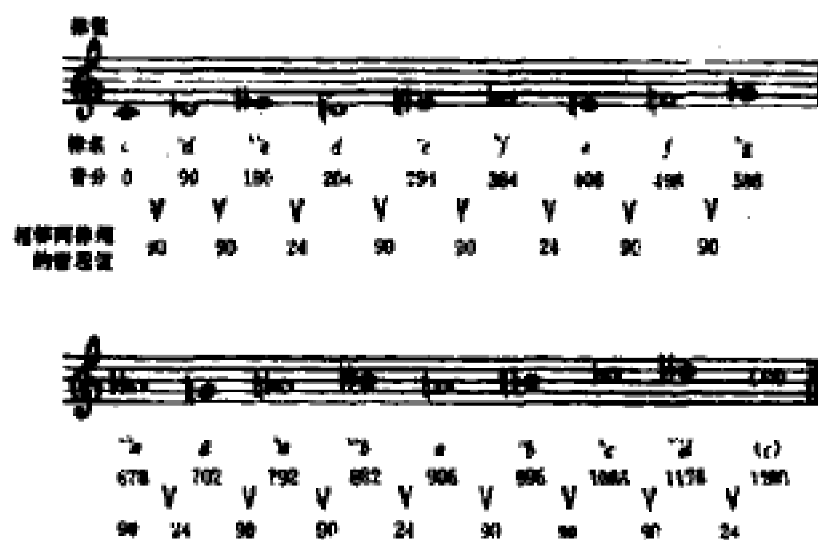
音阶与律制 阿拉伯音阶以其中特有的四分之三音区别于其他地区的音阶。擅长数学的阿拉伯人，根据量音学原理，运用“四度相生法”，即将一弦舍其 1/4，取其 3/4，即得上方纯四度；依次相生，产生最初的九律。如 e、a、d、g、c、f、♭b、♭e、♭a。按其高低次序排列为：



8 世纪时，阿拉伯人扎尔扎尔因感到第 3 律的♭e 与第 7 律的♭a 偏低，遂将♭e 与♮e 及♭a 与♮a 四律废弃，而代之以介乎两者之间的𝄳e与𝄳a，该两音距离第 1 律 c 的音分数各为 355 与 853。这样两个中间音程分别称之为“中三度”与“中六度”。其中 d—𝄳e与 g—𝄳a之间的音程值为 151 音分，𝄳e－f 与𝄳a—♭b 为 143 音分，大体相当于全音（204 音分）的四分之三，从而构成了沿用至今的、成为阿拉伯音乐共同特征的扎尔扎尔（七声）音阶：



10 世纪，法拉比将律数增加到 17，并区别为两类：按传统四度相生法所得的算作正律；根据中立音程所得的算作变律。到 13 世纪，波斯音乐理论家萨菲·丁在古代九律的基础上，再次往下生 8 次而得十七律，按其音高排列，即为：



但十七律在实际使用中很不方便，未被广泛接受。1888 年穆沙加发明了“二十四平均律”，即把十二平均律的各半音再一分为二。其相邻两律间的音程值均为 50 音分，即所谓的“四分之一音”。但这种四分之一音在实际音乐中，只能与半音或全音相加为四分之三音或四分之五音使用。

玛卡姆 阿拉伯音乐的曲调以四音列为基础。各种不等的音程构成了多种类型的四音列，两个以上的四音列可以组合成一种调式。在阿拉伯音乐中有 100 多种这样的调式，它们被称之为“玛卡姆”。每一种玛卡姆都有其特定的名称，它可能是来自地名或人名，也可能是一种物体或情

绪。音乐家根据玛卡姆所规定的音阶、音域、音程、骨干音以及惯用的旋律型与节奏型，结合特定的感情和哲理即兴演唱演奏。玛卡姆这一术语约出现于9～10世纪，由于地区与时代的不同，其名称和数量也不尽相同。现在阿拉伯音乐中具有代表性的玛卡姆有以下12种：纳瓦玛卡姆、拉斯特玛卡姆、伊拉克玛卡姆、希贾兹玛卡姆、吾夏克玛卡姆、布西利克玛卡姆、依斯法罕玛卡姆、兹拉夫干玛卡姆、布祖尔克玛卡姆、赞祖拉玛卡姆、胡赛民玛卡姆、拉哈维玛卡姆，其中纳瓦、拉斯特、伊拉克和希贾兹4种最常用。古代阿拉伯人认为，演奏不同的玛卡姆，能唤起听众不同的情感，如满足、愤怒、欢快、悲伤等。同时，他们认为，玛卡姆与宇宙间的星座有关联。因此，最初的玛卡姆都是在特定的时间内演奏，如日出时演奏拉斯特玛卡姆，上午9时演奏伊拉克玛卡姆，日落时演奏吾夏克玛卡姆等。尽管有这些规范，表演者仍可通过音的各种组合、节奏的变化、装饰音和不同的演奏演唱技巧进行再创作。

节奏 阿拉伯音乐的节奏是以阿拉伯诗歌音节的长短律动为基础的，这些律动的循环构成固定的节奏型。虽然在演奏时，为了感情表现的需要，可以临时加入休止而引起节奏的变化，但基本的节奏型是不变的。阿拉伯音乐的节奏型已由9世纪时的8种增至100多种；它们主要以鼓来表现，节奏的轻重拍分别以敲击鼓心的“多姆”和敲击鼓边的“台克”来表示，在曲谱上，用特定的符号来标记。一个有才华的演奏家常常能以轻重相间、动静交错的多变节奏，体现乐曲的不同感情。

乐器 阿拉伯的乐器有着悠久的历史。早在先伊斯兰时期，在阿拉伯半岛上，就流传着米兹哈尔、吉朗、柏尔布德、姆瓦他、将科、米扎发等弦鸣乐器；米兹玛尔、库夏巴、斯鲁、纳库尔等气鸣乐器；弹拨尔、达卜、卡地布等膜鸣乐器以及匈鸠、吉拉吉等体鸣乐器，其中一些乐器是从波斯和叙利亚等地传入的。伊斯兰时期，常用的乐器有乌德、卡依、拉巴卜、纳伊、纳加拉、达卜等。其中乌德是伊斯兰音乐中最有代表性的乐器，卡依于元初传入中国，称“七十二弦琵琶”，清代称“喀尔奈”，列入“回乐部”，现仍流传于中国的新疆维吾尔族地区。拉巴卜是一种弓弦乐器，流行于阿拉伯半岛上，其共鸣体是半卵形的，流行于北非的则是梯形的。两者皆有张1弦或2弦两种，1弦多为说唱艺人自拉自唱，称“诗人拉巴卜”；2弦为歌唱伴奏，谓之“歌手拉巴卜”，以四度或五度调弦。纳伊是阿拉伯最重要的吹奏乐器，是一种用竹管或苇管制成的竖笛，音色柔和，能奏出阿拉伯音乐中所特有的四分之三音。纳加拉是一种碗形的单面鼓，两只一对，一般调成四度或五度，左侧是低音，发音为“多姆”，右侧是高音，发音为“台克”；它对构成阿拉伯音乐中复杂的节奏型有着重要的作用。上述乐器在伊斯兰文化圈内大都是常见的，只是由于地区不同，其形状和名称也略有不同。

【伊拉克音乐】

(music of Iraq) 伊拉克地处美索不达米亚，是世界古文明的发祥地之一。从南部地区古苏美尔人的王家墓地中发掘出来的公元前2000年乌尔时代的竖琴，以及从公元前800年左右亚述遗迹中发现的泥板书上的楔形文乐谱，都说明伊拉克有着悠久的音乐文化传统。公元8世纪起，巴格达已成为阿拉伯帝国政治和文化的中

心，当时的伊拉克音乐受到波斯音乐的影响，波斯的曲调、波斯风格的歌曲和乐器在伊拉克广为流传，同时又吸收了希腊的科学，乐坛上出现了人才辈出的局面。音乐在社会生活中起着重要作用，成为每一个受教育者的必修课程。这时期伊拉克出现了许多在幕后演唱的女歌手。阿拔斯王朝末年，阿拉伯著名音乐家萨菲·丁不仅创作了大量歌曲，还撰写了一些有价值的音乐理论著作。1258 年起，随着异族军队的多次入侵，伊拉克的文学艺术遗产几乎荡然无存。16 世纪奥斯曼帝国占领伊拉克后，伊拉克音乐又受到了土耳其音乐文化的影响，并在伊拉克建立了土耳其式的军乐队。1921 年独立后，以阿拉伯音乐文化为基础的伊拉克音乐重新得到恢复和发展。

伊拉克的音乐是在民间音乐创作的基础上发展起来的。阿塔巴、乌布济亚、玛瓦利和加扎尔等叙事歌曲和民谣是民间音乐中常见的形式。这些歌曲注重词曲重音的结合。各种劳动歌曲、伊斯兰教的宗教歌曲、富于即兴性的轮唱歌曲等也受到群众喜爱。伊拉克民间歌曲是单声部的，以自然音体系为调式基础，音域不宽，曲调经常在相同的音调上反复，一般用方言演唱。节奏的即兴性和节拍多变是其显著特点。

伊拉克的传统音乐属阿拉伯古典音乐范畴，乐曲的结构也以玛卡姆（调式）为基础。常用的玛卡姆有：易卜拉欣、马哈茂德、杜卡赫、拉斯特等。19 世纪中叶，伊拉克音乐家对本国的玛卡姆即兴曲加以整理，组合成套，形成了目前流行伊拉克的玛卡姆套曲。著名的传统歌曲体裁有穆瓦沙哈、卡西达和为伊斯兰教赞美诗谱写的歌曲。传统歌曲以即兴演唱为主，歌唱家还使用丰富的装饰音来自由地修饰旋律。

伊拉克的主要乐器有弦乐器乌德、交兹、卡侬、列巴布、桑图尔和坦布拉等；管乐器有纳伊、米兹玛尔、祖尔纳和米特巴季等；鼓类乐器有达夫和代尔布卡鼓等。民间器乐形式主要是合奏和为声乐伴奏。艺术音乐的器乐形式需遵从固有的传统和演奏规则；独奏带有即兴性。

伊拉克现代著名的作曲家有哈希姆·穆罕默德·吉布（1920～　）和巴哈勒·法伊格（1904～　）。他们的音乐创作以伊拉克民间音乐为基础，风格质朴。巴哈勒还是巴格达乐队的创始人。20 世纪以来，随着伊拉克社会经济的发展，传统音乐发生了较大变化。西方音乐在伊拉克的流传越来越广，许多人到欧美学习音乐，并运用西方音乐的创作技巧来创作本民族的音乐。同时，在伊拉克还成立了国家交响乐团。

【叙利亚音乐】

（music of Syria）　叙利亚是亚洲西部的一个文明古国，公元前 3000～前 2000 年这里就产生了迦南文化。当时曾使用米兹玛尔笛、达拉布卡鼓、达夫鼓以及用羊角制成的号等多种乐器。在以后历史年代，叙利亚受到古希腊、罗马音乐文化的影响，但作为阿拉伯国家之一，现今的叙利亚音乐是以伊斯兰音乐为其传统的。

伊斯兰教兴起前，叙利亚是东罗马帝国的一个省。受基督教文化熏陶，教会音乐异常发达。7 世纪，阿拉伯帝国征服叙利亚。661 年伍麦叶王朝把阿拉伯帝国的中心从麦地那迁到大马士革。叙利亚居民大多改信伊斯兰教，大批阿拉伯歌唱家和音乐理论家汇集大马士革，促进了叙利亚音乐的伊斯兰化。8～9 世纪，叙利亚的音

乐事业欣欣向荣，宫廷里拥有众多的男女职业歌手，此外还有来自波斯、希腊等国的歌唱家、诗人。当时女歌手阿扎·梅拉最负盛名，许多名歌手出自她的门下。16～19世纪上半叶，在奥斯曼帝国时期，叙利亚民族音乐一度陷于停滞和衰退，除一些民歌及用乐器伴奏的短诗颂唱外，不少传统乐曲失传。19世纪下半叶，随着奥斯曼帝国势力的衰退，叙利亚掀起了文艺复兴运动，音乐生活重新活跃起来。近现代的叙利亚音乐家在继承阿拉伯音乐传统的基础上，汲取了土耳其音乐的某些因素，创作出独具特色的叙利亚民族音乐。1946年独立后，叙利亚创立了东方音乐研究所和阿拉伯音乐学院，为发掘和整理民族音乐遗产采取了积极措施，特别在对本国穆瓦沙哈诗歌的挖掘整理上取得了可喜的成绩。现代叙利亚音乐大致可分为两大类：

基督教教会音乐　叙利亚曾是最早皈依基督教的国家之一，也是基督教赞美诗的发源地，其教会音乐有着悠久的历史，曾影响了中世纪欧洲的宗教音乐。它使用的8种调式与拜占廷教会音乐及天主教圣乐的8种调式相似，现代叙利亚教会音乐受阿拉伯音乐和土耳其音乐的影响，多使用复合节拍（如$\frac{2}{4}$和$\frac{3}{4}$的复合），基本上是单音音乐。相同体裁的唱诗往往使用同一调式。其主要体裁有礼拜歌曲、应答式赞美诗、经文歌、短圣歌和赞美歌等。一些赞美诗应用了阿拉伯穆瓦沙哈诗的格律。

古典音乐和民间音乐　其音阶、调式和节奏等与其他阿拉伯国家相似，作为调式和即兴演奏规范的玛卡姆是音乐创作的基础。传统乐曲有穆瓦沙哈、瓦斯拉赫、巴什拉夫、萨马伊、宰贾勒；伊斯兰教音乐有招祷歌、双节歌（开斋节和宰牲节）、古兰经吟咏等。流行较多的民歌有阿塔巴、穆拉巴、穆撒曼以及20世纪初流传下来的“巴亨啊！巴亨”（巴亨为亚伯拉罕的昵称）等。民间舞曲主要有戴别克，剑盾战斗舞和萨玛哈等。常用乐器有弦鸣乐器坦布拉、卡依、乌德、拉巴卜、交兹；膜鸣乐器塔卜勒、达夫、纳加拉、达拉布卡；气鸣乐器纳伊和祖尔纳。

【土耳其音乐】

（music of Turkey）　土耳其人原是中亚细亚阿尔泰山区西突厥的后裔。8～11世纪，突厥人带着自己的民间音乐向西迁移，来到了小亚细亚的安纳托利亚高原，先后建立了塞尔柱帝国和奥斯曼帝国。后者版图一度包括了西亚、北非及南欧部分地区。他们在迁徙和扩张的过程中，曾受到多种民族文化、特别是波斯和拜占廷（希腊罗马）等文化的影响，但更深远的影响则来自伊斯兰文化。因此，形成了土耳其音乐风格和形式的多样性。



土耳其军乐（绘画）

土耳其音乐大致可分为古典音乐和民间音乐两大类。古典音乐包括宫廷艺术音乐、宗教音乐和奥斯曼军乐；民间音乐则

由于地理和历史的原因，有着丰富多采的地方特色。塞尔柱和奥斯曼帝国的宫廷艺术音乐，采用阿拉伯－波斯风格；同时，其理论家和作曲家，亦对土耳其音乐艺术的发展作出了自己的贡献。

土耳其古典音乐的调式体系虽然是建立在阿拉伯－波斯的基础上，但它发展得更为精细。

土耳其的音程计算以“库玛”为基本单位，每个库玛为22～23音分，常用的音程有5种，分别包含4、5、8、9、12个库玛。4个库玛为小半音；5个库玛为大半音；8个库玛为小全音；9个库玛为大全音；12个库玛接近增二度。

土耳其音乐的调式称作“玛卡姆”，其种类繁多，部分来自波斯－阿拉伯，部分为土耳其人所创造。最基本的玛卡姆有13种，其名称、音阶排列及所含的库玛如下：

恰尔加赫：9 9 4 9 9 9 4

普塞利克：9 4 9 9 4 9 9

屈尔迪：4 9 9 9 4 9 9

拉斯特：9 8 5 9 9 8 5

乌沙克：8 5 9 9 4 9 9

许塞伊尼：8 5 9 9 8 5 9

内瓦：8 5 9 9 8 5 9

希贾兹：5 12 5 9 8 5 9

许玛云：5 12 5 9 4 9 9

乌扎尔：5 12 5 9 4 9 9

曾居莱：5 12 5 9 5 12 5

卡尔吉阿尔：8 5 9 5 12 5 9

苏济纳克：9 8 5 9 5 12 5

注：上述谱例中加有若干特殊记号用以表示土耳其音乐中的微音程。‡为升高1个库玛，#为升高4个库玛，♯为升高5个库玛；d为降低1个库玛，♭为降低4个库玛，♭为降低5个库玛。

上述13种玛卡姆中的前7种，大体相当于自然七声音阶调式。恰尔加赫（主音为C，属音为G）和拉斯特（主音为G，属音为D）与do调式相似；许塞伊尼（主音为A，属音为E）和内瓦（主音为A，属音为D）相当于re调式；屈尔迪（主音为A，属音为D）为mi调式；普塞利克（主音为A，属音为E）和乌沙克（主音为A，属音为D）类似la调式。其余的6种玛卡姆希贾兹、许玛云、乌扎尔、曾居莱、卡尔吉阿尔及苏济纳克，分别包含一个或两个增二度音程。

土耳其音乐的节奏，主要以鼓来体现，同阿拉伯音乐一样，也是根据鼓不同时值的低音“迪姆”和高音“泰克”鼓点作各种组合来形成繁多的节奏型的。这种节奏型的周期性反复叫做“乌苏尔”。其中包括$\frac{2}{2}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{4}{4}$、$\frac{5}{4}$、$\frac{7}{8}$、$\frac{9}{8}$、$\frac{13}{4}$等各种拍子，还有由48拍和88拍为一个周期的。音乐家在进行创作时，根据乐曲特性，选定一种乌苏尔通曲使用。但技艺高超的演奏家，对它却常加以变奏。

土耳其音乐的形式结构多样，歌曲严格遵循奥斯曼时代的诗词格律，并成为曲式的基础。声乐形式，有散板的“加泽

尔”和“塔克西姆·莱亚利”以及以各种乌苏尔构成的“沙尔克”、“贝斯泰”、“卡尔”等。其中沙尔克也常作为古典歌曲的总称。器乐中最常见的形式是“塔克西姆”和“佩什雷夫”。塔克西姆是乐器即兴独奏，也常用作乐曲的序奏或不同玛卡姆乐曲之间的过渡；佩什雷夫则是固定节拍的器乐合奏，通常作为前奏。土耳其古典音乐中最重要的体裁叫“法瑟尔”，它是一种大型的多乐章的声乐和器乐组曲。乐曲一般首先是一段塔克西姆，然后是器乐合奏，接着是使用一玛卡姆的声乐和器乐段落。法瑟尔所用的乐器主要有坦布尔、乌德、凯门恰、卡依、内伊、达夫等；声乐则以男声合唱为主，也有用混声合唱的。

土耳其的民间音乐不仅继承了中亚游牧民族和安纳托利亚地区原住各民族的传统，而且直接受到阿拉伯—波斯文化的影响；同时亦含南欧文化的某些因素。现今土耳其民间音乐中最常见的体裁有：①“蒂尔屈”，是表现爱情与日常生活的叙事歌曲，也是各种口头传唱的歌谣的总称。②“博兹拉克”，是一种自由节奏的情歌。③“阿厄特”，是一种悼念死者的挽歌。④“泽伊贝克”，是土耳其西部一种由2+2+2+3组成的9拍子的舞曲，为雄壮的男子舞蹈伴奏。⑤“哈拉伊”，为圆圈舞伴奏的舞曲。⑥“卡尔舍拉马”，是一种流行于巴尔干半岛的舞蹈。⑦“卡舍克·奥尤努”，是一种以敲击木匙伴奏的舞蹈。⑧“奇夫泰·泰尔利”，是一种流行于伊斯坦布尔的舞蹈。⑨“伊斯坦布尔·蒂尔库苏”，是一种流行于伊斯坦布尔的通俗歌曲。

土耳其的乐器种类很多，古典音乐和民间音乐所使用的乐器是不相同的。古典音乐所用主要乐器，弦乐器有坦布尔、乌德、卡依，弓弦乐器亚伊勒·坦布尔、凯门恰·鲁米，管乐器有7孔竖笛内伊，膜鸣乐器有代夫和马兹哈尔、库迪姆，体鸣乐器有钹、济尔。奥斯曼军乐是土耳其古典音乐和民间音乐相结合的产物，它使用的管乐器有祖尔纳、博鲁；鼓类有纳卡拉、克斯、达武尔、达伊拉；体鸣乐器有济尔、指挥杖恰阿纳。民间乐器中弦乐器有萨兹、凯门恰；管乐器有祖尔纳、图卢姆、卡瓦尔、迪迪克、梅伊；鼓类有达尔布卡、代布莱克、达夫、达武尔；体鸣乐器有卡舍克等。

19世纪起，西洋音乐开始传入土耳其，给土耳其的传统音乐以很大的冲击，但音乐家们仍努力保持其传统的曲式和民族的音调。由于采用了和声手法，在音律上不得不改用12平均律；众多调式中，常用的也只剩下与大小调有关的数种。现代流行音乐通过无线电和咖啡馆广为传播，在青年中影响尤大，呈现着西洋音乐与土耳其传统音乐并存的局面。

【犹太音乐】

（Jewish music） 公元初犹太人在反对罗马帝国的“犹太战争”中失败，不少人被迫离开故土，陆续流散在世界各地，因此，在地域上未能形成一个固定的文化中心。但其古老的文化，尤其是音乐，却通过犹太教的世代流传，在一定程度上通过口头传授而将其特点保持下来。

据《旧约》所载，古代犹太音乐已相当发达，用于宗教、宫廷和日常生活之中。当时还有多种乐器，如银号、羊角号、竖笛、各种利拉、钹、水铃、手鼓和鼓等。乐器除用于伴唱外，还可独奏。据西方音乐学家的考证，留存在也门、巴比伦、伊朗、叙利亚各地的犹太宗教歌曲，

可能比较接近古代犹太音乐的原型，有些曲调的骨架与天主教的格列高利圣咏颇为相似，并有多种调式，每一种调式都表现一种气质。

有关犹太音乐的文献不多，已知的约到7世纪。在巴勒斯坦和巴比伦的犹太教堂中所吟唱的宗教歌曲与基督教早期音乐比较相近，没有纯器乐演奏，只有经文吟诵调、诗篇的歌调以及祈祷文，主要是单旋律的歌曲。9世纪时，犹太教的经文吟诵已具有一定的重音规则，用记号记载在经文之上，其意义及唱法由歌唱者口头传授，不同的经文各有不同的吟诵方式。祈祷文根据不同的仪式要求有不同的旋律模式，歌唱时可由歌手即兴地加以装饰性的发展，这种传统一直持续到19世纪中叶。在7世纪时，还出现了合唱队。9世纪以后，出现一些旋律比较定型的歌调，这些歌调往往带有阿拉伯民歌与天主教圣歌的影响。

10世纪以后，犹太人的音乐因分布地区不同而逐渐分为东方与欧洲两大系统。东方的犹太人散居在中东、近东、印度以及中亚等地区。这些地区的民族长期处于封建社会状态，音乐发展缓慢，因而犹太音乐仍能保持自己的鲜明特色。19世纪中，西方音乐民族学的学者们，在这些地区搜集了大量民歌及宗教歌曲，是了解犹太音乐演变的重要资料。欧洲的犹太人又可分为两部分。居住在伊比利亚半岛的塞法尔迪姆派与居住在西欧（主要是德国）、东欧（波兰、匈牙利、俄罗斯等）的阿什肯纳吉姆派。塞法尔迪姆派分布在西班牙、北非、地中海东部地区，其音乐文化受西班牙及阿拉伯的影响，并已与西班牙音乐融合，除少数宗教歌曲外，颇难区分。目前，法国及以色列的音乐学家正在进行研究，企图复苏塞法尔迪姆派的民间及艺术音乐传统。阿什肯纳吉姆派约自9世纪起移居德国，对德国民间音乐有一定影响。17世纪初收集的德国民歌中，还显示出若干两者融合的痕迹。东欧的犹太人在17世纪与德国犹太人混合，并产生新的共同语言意第绪语，其宗教歌曲也受德国音乐的影响，歌唱发声上喜好用柔和的鼻音，可能还留有犹太的古老传统。18世纪初，波兰及俄罗斯的犹太人中出现了哈西蒂兹姆派，他们反对严格正统的犹太教，奉行新的教规，产生了具有较强节奏性的宗教歌曲“尼根”，富于即兴变化。尼根深受乌克兰、波兰民间舞曲的影响，风格混杂，很快传到西欧，维也纳古典乐派，尤其是J. 海顿曾吸收在艺术音乐的创作之中。

16世纪以后，犹太人的专业音乐家开始出现。意大利的S. 罗西（约1587～1630）是写作小提琴音乐的先驱之一，他写了许多牧歌和多声部宗教歌曲。B. 马切洛（1686～1739）写了大量的圣歌，并收集了不少传统的犹太曲调加以模仿发展。19世纪初，S. 祖尔策（1804～1890）主张改进犹太宗教音乐，除收集了大量宗教歌曲之外，并创作了一些新的赞美诗。这一世纪中，对欧洲浪漫派音乐作出贡献的作曲家有不少是犹太人，如G. 迈耶贝尔、F. 门德尔松、J. 奥芬巴赫、G. 比才、G. 马勒等。20世纪音乐家中的犹太人如A. 勋伯格、G. 格什温、M. 埃尔曼、D. 米约、A. 科普兰、J. 海费茨、Y. 梅纽因等。值得注意的是在20世纪初，兴起了一个企图创立“犹太民族乐派”的趋势，其中最为积极的人是美籍作曲家E. 布洛克。他不但极力加以提倡，并在自己的作品中运用大量的犹太音乐素材。勋伯格的《众誓》与米约的《神圣仪式》都取材于犹太宗教音乐。

【丹麦音乐】

(music of Denmark)　丹麦位于波罗的海与北海之间，在14、15世纪时曾是强盛的国家，16世纪后开始衰落。丹麦有悠久的历史文化。它的早期音乐文化史料流传下来的不多。在丹麦的考古工作中曾发现公元前800年的铜管乐器卢尔。但是现存最早的丹麦民族音乐史料，则比卢尔时代晚了2000多年。在这样长的历史中，丹麦音乐的发展情况没有更多的史料可查。

现在人们掌握的丹麦音乐史料是中世纪后期（1300前后）的一种民间歌谣。它是建立在宗教调式上的单声部民间声乐作品，有多段歌词，每一段有叠歌；在内容上，几乎涉及社会生活的各个方面，诸如民间传说、英雄事迹、爱情故事以及颂扬帝王贵族等。19世纪初，在浪漫主义文艺思潮的影响下，这些流传在民间的歌曲开始得到人们的重视，被学者们收集和整理出版。

16世纪以来，在丹麦的民歌中出现了一种新型的抒情歌曲。这种歌曲的内容往往和社会风俗有关，如爱情歌曲、历史歌曲、宗教歌曲、宣传道德的歌曲以及有关大自然景象的歌曲等等。

丹麦的民间器乐主要掌握在民间流浪艺人手中。他们在各种喜庆典礼上进行演出，用弓弦乐器、笛子和鼓为舞蹈伴奏。16世纪以来，在丹麦民间流行的舞蹈主要有三拍子的波尔斯卡、小步舞、马祖卡和波尔卡等。

丹麦的专业音乐文化，中世纪时主要在教会、宫廷和贵族阶层中发展。格列高利圣咏在丹麦教堂中有很大影响。16世纪，丹麦教会按照马丁·路德的教义进行改组，教会音乐也从格列高利圣咏转向新教众赞歌。在世俗音乐方面，比较重视吸收欧洲各音乐先进国家的艺术经验。尼德兰音乐家经常来到丹麦国王的宫廷中演出，他们把尼德兰复调音乐的艺术成就带到了丹麦。在克里斯蒂安四世统治时期，还选派丹麦青年到国外学习音乐。例如M. 佩德松（约1580～1623）就曾到意大利向当时威尼斯著名音乐家G. 加布里埃利学习。后来佩德松还留学英国。他回国后成为宫廷的重要作曲家，曾创作过一些弥撒曲、赞美诗和经文歌等。

17世纪对丹麦巴罗克音乐作出重大贡献的是作曲家和管风琴演奏家D. 布克斯特胡德。他的大部分时间生活在德国，并取得了驰名欧洲的艺术成就。当时哥本哈根的一些作曲家、管风琴演奏家正是在他的影响下使丹麦的管风琴音乐发展到接近北德风格。管风琴演奏家J. 洛伦茨还在哥本哈根举行了每周一次的管风琴音乐会。这是丹麦最早的公开音乐会活动。

18世纪，丹麦的宗教音乐受到世俗音乐的影响，逐渐越出教堂的礼拜仪式，深入到民间的日常生活中去，在庆祝诞辰、举行婚丧典礼等活动中都可听到宗教音乐。与此同时，丹麦的歌剧艺术逐渐活跃。当时主要是由法国和意大利音乐家在丹麦从事戏剧音乐活动，还未能产生成功的丹麦民族歌剧。

19世纪是丹麦音乐获得全面发展的重要时期。无论在浪漫曲、康塔塔、交响曲、室内乐、歌剧以及轻音乐等方面都产生了一些有影响的作曲家和作品。在声乐方面占重要地位的作曲家首推C. E. F. 魏泽（1774～1842）。他在丹麦音乐史上被誉为丹麦浪漫曲的创始人。他的创作虽处在19世纪初浪漫主义思潮方兴未艾之际，但他的歌曲风格更接近于W. A. 莫扎特。

魏泽的浪漫曲，歌词多选自同时期丹麦诗人之作，音乐比较含蓄、优雅、柔和，体现了丹麦的民族气质。魏泽也写过大型的宗教康塔塔和歌剧作品。在魏泽之后重要的浪漫曲作家有 P. 海泽（1830～1879）和 P. E. 朗格－米勒（1850～1926）。在交响音乐方面，最初的代表人物是 N. 加德。他初露头角的作品是《莪相的回声》序曲。后来他又创作了《第一交响曲》。此曲以鲜明的民族风格而为人们所称道。与加德同时期的另一位作曲家 J. P. E. 哈特曼（1805～1900）也对丹麦的交响音乐作出了贡献。

20 世纪丹麦音乐的发展趋于复杂，各种流派的音乐对丹麦音乐都产生过影响。丹麦音乐的传统在新的历史条件下发生较大变化。在第二次世界大战前，丹麦最著名的作曲家是 C. 尼尔森。他写过 6 部交响曲、2 部歌剧和其他许多作品。他是丹麦现代音乐史上有重大影响的音乐家。除尼尔森外，重要作曲家还有 E. 哈梅里克（1898～1951）、P. 希尔贝克（1888～1949）、J. 本特松（1897～1951）、F. 叙贝尔（1904～1955）和 S. E. 塔尔普（1908～　）等。他们大都写过交响曲，其中哈梅里克的 5 首固定歌调交响曲尤为著名。第二次世界大战结束后，最有名的作曲家有 H. D. 科佩尔（1908～　）、V. 霍尔姆博（1909～　）和 N. V. 本特松（1919～　）等。从 50 年代起，丹麦不少作曲家逐渐脱离了北欧传统，较明显地受到现代先锋派的某些影响。

【挪威音乐】

（music of Norway）　位于北欧斯堪的纳维亚半岛西部的挪威，有很丰富的民间音乐，其中有古老的叙事歌曲，反映劳动和日常生活的歌曲以及宗教歌曲等。在中世纪，挪威民间已有多种乐器流传，如弹拨乐器竖琴、弓弦乐器菲德尔以及各种管乐器等。所演奏的乐曲主要是一些民歌和民间歌曲。常见的有两拍子的哈灵舞曲、三拍子的斯普灵加尔舞曲、缓慢的古典甘加尔舞曲和婚礼进行曲等。挪威的专业音乐文化在中世纪基本上是在教会范围内活动。12 世纪时，在奥斯陆、卑尔根和斯塔万格等地建立了教会的神学院，向教士传授格列高利圣咏。挪威的近代音乐文化的发展是和 19 世纪挪威人民争取民族独立，民族意识不断高涨的历史背景相联系的。19 世纪下半叶，挪威出现了引人瞩目的民族乐派，并取得具有世界声誉的艺术成就，成为欧洲音乐文化的组成部分。

挪威民族乐派的形成是经过许多音乐家共同努力的结果，其代表人物是 E. 格里格。1814 年，挪威脱离丹麦从属于瑞典后，在民族运动日趋高涨的形势下，产生了一些早期的具有爱国主义精神的歌曲。R. 诺拉克是挪威国歌的作者，也写过若干钢琴曲、歌曲和配剧音乐。他一生致力于对挪威民间音乐的收集研究，积极倡导发扬民族文化。但由于早逝，他在音乐上的许多理想未能实现，而由格里格和 J. 斯文森（1840～1911）继承下来。诺拉克是格里格的好友，他的艺术观对格里格产生了深刻影响。格里格在创作上概括了挪威音乐文化的发展成果，写出许多出色的钢琴音乐、声乐、室内乐和乐队作品，这些作品以其浓郁的民族特色而享有世界声誉。斯文森善于在自己的创作中吸收挪威民间音调，他的重要作品包括两部交响曲、交响诗《索拉海达》和 4 首《挪威狂想曲》。与格里格和斯文森同时期的挪威作曲家，尚有第 1 部挪威交响曲的作者 O. 温特尔－耶尔姆（1837～1931）。

19 世纪末，挪威一些作曲家明显受到后期浪漫派、特别是 R. 瓦格纳的影响，在创作上出现追求标题性的倾向。这些作曲家有 J. P. 塞尔默（1844 ~ 1910）、C. 辛丁（1856 ~ 1941）、G. 谢尔德鲁普（1859 ~ 1933）和 H. 博尔格斯特勒姆（1864 ~ 1925）等。20 世纪以来，挪威的作曲家们在继承民族乐派传统的基础上，致力于把现代写作技巧和挪威民族风格相结合的探索。在这方面引人注目的作曲家有 D. M. 约翰森（1888 ~ 1974）。他写过 4 部大型声乐作品，1 部交响音诗，1 部小提琴和钢琴奏鸣曲以及若干无伴奏合唱和钢琴作品，他的清唱剧《沃卢斯帕》颇有影响。H. 塞韦鲁德（1897 ~ ）是另一位重要的挪威现代作曲家，他的创作主要有大型声乐作品、乐队组曲和钢琴音乐。在反法西斯战争时期，塞韦鲁德以他的创作投入斗争，写出了象《革命之歌》、《多洛罗萨交响曲》这样具有爱国主义精神的作品。除上述 2 人外，在创作上较活跃的还有 L. I. 延森（1894 ~ 1969）、K. 埃格（1906 ~ ）、V. 瓦伦（1887 ~ 1952）、G. 特韦特（1908 ~ ）等。战后，现代主义的各种流派对挪威年轻的作曲家产生了很大影响。

【芬兰音乐】

（music of Finland）　芬兰音乐在 18 世纪后半叶之前，基本上是存在于本土的民间音乐。自古以来芬兰民间就流行着一种称为“卡勒瓦拉”的诗歌吟唱。内容包括叙事史诗、抒情诗和宗教内容的诗或咒语等。这些曲调的音域较窄，一般在五度之内。另一种重要的传统民歌是“悲调”。这是一种由妇女演唱的风俗性的歌曲。虽然称为悲调，但并非仅仅表达悲伤的情感，也表达其他较为强烈的感情。它是民间婚丧仪式的重要组成部分。此外也有感恩和追思的悲调，以及送亲人出征的悲调等。在近代芬兰民间歌曲中还有一种抒情性的“雪橇歌”。这是一种反映 19 世纪动乱时期芬兰农村的社会生活，演唱时变化自如的民歌。它们以小调居多，常常在群众性的劳动或娱乐时演唱。



民间乐手在演奏约希科琴

芬兰的民间乐器有古老的拨弦乐器康特列，弓弦乐器约希科琴和管乐器土奥希托尔维笛等。自 19 世纪以来，小提琴和单簧管在芬兰民间逐渐取代了传统的民间乐器。20 世纪初，手风琴已成为民间普遍使用的乐器了。民间器乐曲主要是舞蹈音乐。芬兰民间最流行的舞蹈是波尔斯卡舞及里尔舞。

18 世纪下半叶，芬兰知识分子开始对民间音乐发生兴趣。19 世纪时，收集和研究民间音乐的活动更加发展。对此作出重要贡献的有 E. 勒恩罗特（1802 ~ 1884）、K. 科兰（1828 ~ 1871）、J. F. von 山茨（1835 ~ 1865）等人。20 世纪收集民间音乐的重要音乐家有 I. 克罗恩（1867 ~ 1960）、A. 劳尼斯（1884 ~ 1959）和

A. O. 韦伊塞宁（1890～1969）等。他们出版的芬兰民间乐曲有 1.5 万首以上。

在中世纪，芬兰专业音乐文化主要在教堂中发展。在宗教改革时期，大部分芬兰人成了路德教派。从此，合唱成为芬兰宗教音乐的最主要形式。18 世纪后半叶，建立了乐队、音乐社团和音乐图书馆。外国音乐家也开始到芬兰访问演出。19 世纪在许多城市修建了剧院，组织了一些规模不大的管弦乐队。19 世纪下半叶又成立了许多业余合唱团。

芬兰最早的专业作曲家是 E. 图林德贝格（1761～1814）和 B. H. 克鲁塞尔（1775～1838）。19 世纪下半叶对芬兰音乐文化的发展作出贡献的有 M. 韦盖柳斯（1846～1906）和 R. 卡雅努斯（1856～1933），他们都在国外学习过音乐。韦盖柳斯是芬兰第 1 所音乐学院（1882，赫尔辛基）的创办人。他是借鉴西欧专业音乐教育的经验，发展芬兰专业音乐教育的代表人物；他在创作上受德国浪漫派的影响。卡雅努斯是作曲家和指挥家，他是芬兰第一个专业交响乐团的创立者；他在创作上广泛地运用芬兰的民间旋律，并采用民间诗歌中的题材，他的标题交响诗《卡勒瓦拉》即是一例。在韦盖柳斯和卡雅努斯的影响下，出现了芬兰音乐史上最重要的一位作曲家 J. 西贝柳斯。他在民族传统的基础上，广泛汲取了欧洲近代音乐文化的优秀成果，创作出具有世界影响的重要作品。他留下了 7 部交响曲和一些交响诗以及许多室内乐、器乐独奏和声乐作品。西贝柳斯对芬兰音乐文化的影响是巨大的，他的名作《芬兰颂》是世界公认的杰作之一。后来的一些作曲家都是在他影响下成长的，如 T. 库拉（1883～1918）和 L. 马代托亚。

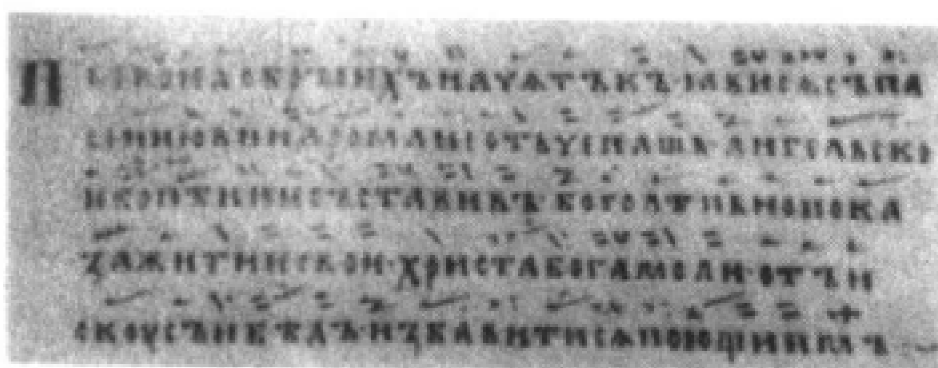
第二次世界大战后，芬兰的作曲家们比较重视对现代作曲技法的探索。比较著名的作曲家有 O. 梅里坎托（1893～1958）、Y. 基尔皮宁（1892～1959）、E. 恩格伦德（1916～　）、E. 劳塔瓦拉（1928～　）、A. 索尼宁（1914～　）和 E. 阿尔托宁（1910～　）等。

赫尔辛基是芬兰最大的音乐中心。从 1950 年起，每年 6 月在赫尔辛基举行一次“西贝柳斯音乐节”（今改名为“赫尔辛基音乐节”），届时许多国际著名音乐家前来参加活动。

【俄罗斯音乐】

（music of Russia）　俄罗斯音乐的历史渊源可以追溯到 6～9 世纪东斯拉夫部落生活时代。原始氏族公社制的生产劳动和生活方式产生了与之相适应的文化。当时出现的偶象崇拜的“仪式歌曲”就是这种文化之一。其中包括崇拜太阳等自然物和自然现象的“年历仪式歌曲”和崇拜氏族祖先的“家族仪式歌曲”。前者与农业劳动密切关连，属于一种劳动歌曲；后者与婚丧礼仪紧密相关，或为欢乐的歌舞，或为哀伤的哭腔。这些歌曲由于与一定的祭祀仪式结合在一起，带有戏剧表演的性质，其旋律音域较窄（以三度音程为主，偶而上下扩充一度），以自然音列为基础，带有五声音阶特征。以后又产生了不依赖于任何仪式的“抒情民歌”，其旋律较为开阔，更具有歌唱性。同时，在古代斯拉夫人中，器乐也开始传播。当时采用的乐器有：古斯里（多弦弹拨乐器）、古多克（弓弦乐器）、杜德卡（竖笛）、索别尔（横笛）、罗格（号角）以及一些打击乐器等。

9～17 世纪　9 世纪末，由于生产力发展，氏族公社制瓦解。随着斯拉夫人最



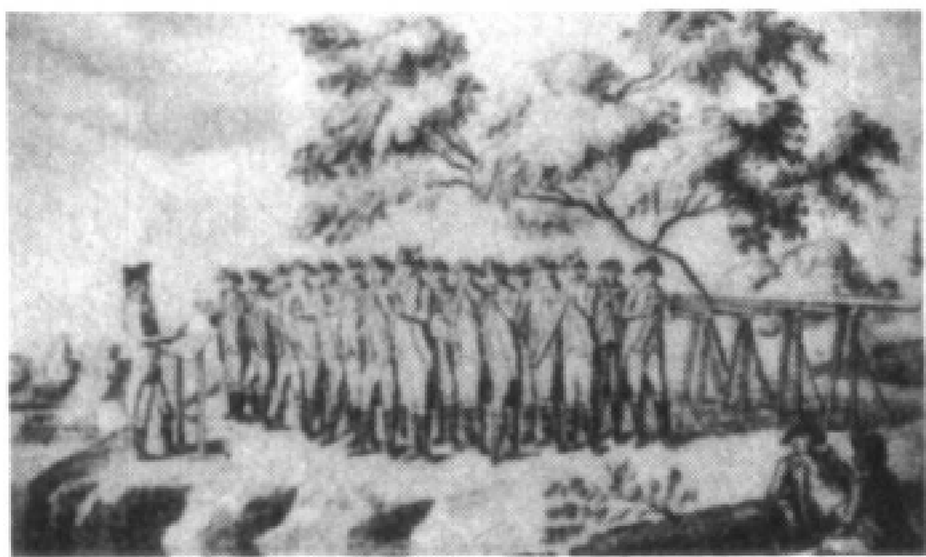
古俄罗斯的“旗标谱”

早的国家——基辅罗斯的形成，以英雄史诗和传说为内容的“壮士歌”逐渐繁荣。它是一种朗诵性质的叙事歌曲，词曲紧密结合，旋律从容庄重，由民间弹唱艺人演唱，常用古斯里伴奏。自古俄罗斯封建国家建立以来，为宫廷和国事服务的音乐获得了很大发展，如在王公贵族的登基典礼、出征归来和庄严集会时，常唱奏“光荣颂”；在军队的行进和国家仪式上用长型的直管号和纳克雷鼓等乐器的演奏来助威。与此同时，民间音乐也在不断发展。世俗音乐的体现者——民间杂耍艺人尽管遭受教会和上层统治阶级的残酷迫害，但是他们的艺术生机勃勃，与社会广大阶层人民的生活息息相关，受到普遍的欢迎。大多数民间杂耍艺人过的是漂泊流浪的生活，也有少数受到上层统治者的青睐，被列入贵族行列。15～16世纪，新的统一的俄罗斯国家——莫斯科罗斯形成。作为俄罗斯民族共同文化和共同心理素质体现的俄罗斯民歌逐渐完善和定型，具备了有别于其他民族的独特风格。在众多的民歌体裁中，最典型的是抒情的“悠长歌”。其主要特征是：旋律自由宽广，调式交替变更，节拍节奏灵活，单声多声结合（常见的是支声复调）。俄罗斯民歌是俄罗斯人民的集体创作，它反映了人民的生活和斗争，表达了人民的情绪和愿望，体现了人民的智慧和力量。

自10世纪末基督教由拜占廷传入并成为国教起，宗教音乐开始发展。教会歌曲是古俄罗斯的以书面记录方式留传下来的专业音乐的惟一品种。记录的符号称为“涅夫梅”。它们只代表旋律运动的总方向和节奏的长短，而不能标明每个音的准确高度。这种标记称为“旗标”或“弯钩”记谱法，用这种记谱法书写的教会歌曲称为“旗标歌曲”或“旗标歌调”。这种来源于拜占廷的曲调和记谱体系，由于长期受到本地民歌的影响，逐渐具备了新的特征。原来充满朗诵的音调，如今音域扩充，旋律变得悠长，增强了歌唱性。到16世纪，旗标歌调最终形成了俄罗斯民族独特的风格。17世纪，这种歌调及其记谱法得到了进一步的改革和完善。随着社会和意识形态的变革，单声部的旗标歌调逐渐被多声部的“帕尔捷斯歌曲”所取代。这种风格的更替伴随了尖锐的论争，新风格的支持者们发表了许多论文批驳了把音乐看成是“宗教的奴仆”的中世纪保守观点，论证了新风格的合理性，使多声部的帕尔捷斯歌曲获得了推广。帕尔捷斯歌曲属于无伴奏多声部合唱，采用未列入敬神仪式的词，有时甚至直接用非宗教的世俗词。它的华丽的多声部风格与当时建筑和造型艺术中的巴罗克风格相呼应。17世纪末至18世纪中叶写作帕尔捷斯歌曲的作曲家有B. Л. 季托夫、H. 卡拉什尼科夫、H. 巴维金、Ф. 列德里科夫等。17世纪下半叶还产生了另一种多声部歌曲康特，它起初用宗教情节自由发挥，以后用爱情、幽默讽刺的世俗歌词。彼得一世统治时期庄严颂歌性质的康特获得了流传。

18世纪 在17世纪末至18世纪初的俄国剧院里，音乐成为重要的艺术手段。在王宫和贵族庭院里组织了由欧洲类型乐器构成的管弦乐队。到18世纪，音乐艺术逐渐摆脱了宗教的束缚，成为面向社会公众的娱乐和消遣：建立了歌剧院，举办了公众音乐会，家庭音乐活动开展了。在

18世纪30年代成立了附属宫廷的意大利歌剧院。50年代在莫斯科和圣彼得堡开设了私营歌剧院。在俄国工作的意大利作曲家有：B. 加鲁皮、F. 特拉埃塔、G. 帕伊谢洛、G. 萨尔蒂、D. 奇玛罗萨等。80年代在莫斯科开办了彼得罗夫斯基剧院（今莫斯科大剧院的前身），既演话剧，也演歌剧和舞剧。圣彼得堡的石头剧院以及一些省城的剧院都上演歌剧，甚至在一些贵族地主庄园的农奴剧院也上演了歌剧。



18世纪的管乐队（绘画）

18世纪末在俄国启蒙思潮的影响下，俄国作曲家学派形成。代表人物有：M. C. 别列佐夫斯基、Д. C. 博包尔特尼扬斯基、B. A. 帕什克维奇、E. И. 福明、И. E. 汉多什金等。他们的创作共性是对俄国民间生活题材的关注，采用俄罗斯民歌素材，音乐带有一定的民族特色。歌剧最集中地反映出他们的创作面貌。代表作品有：M. M. 索科洛夫斯基的《磨工－巫师、骗子和媒人》（1779），M. A. 马京斯基和帕什克维奇的《善有善报》（又名《圣彼得堡商场》，1782），福明的《马车夫》（1787）等。在室内器乐创作方面，最著名的是汉多什金的小提琴独奏奏鸣曲和俄罗斯主题变奏曲。此外，M. Ф. 杜比扬斯基和O. A. 科兹洛夫斯基的抒情浪漫曲类型的俄罗斯歌曲享有盛名。

19世纪　19世纪初的俄国音乐显示出浪漫主义的倾向。歌剧题材偏好童话和民间传说，追求豪华的舞台效果，音乐充满多愁善感的情调。作品有C. И. 达维多夫的《列斯塔，第聂伯河的水仙女》（1805）、K. A. 卡沃斯的《伊利亚勇士》（1806）等。其中最有影响的是A. H. 韦尔斯托夫斯基的《阿斯科尔德的坟墓》（1835）。在A. A. 阿利亚比耶夫、A. E. 瓦尔拉莫夫和A. П. 古里廖夫的室内声乐曲中，孤独忧愁、不满现实、幻想美好未来的浪漫主义思想情感与朴素的城市抒情歌曲风格结合在一起。

19世纪30～40年代，M. M. 格林卡的创作标志了俄国音乐古典主义传统的确立。格林卡吸取了欧洲古典和浪漫乐派的成果，钻研了俄国的民族民间音乐，将专业的音乐技巧与质朴的俄国民间音乐结合，使俄国音乐文化提高到欧洲先进水平，奠定了俄国民族乐派的坚实基础。他的爱国主义的歌剧《伊万·苏萨宁》（原名《为沙皇献身》）和神话歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》，管弦乐幻想曲《卡玛林斯卡雅》以及用A. C. 普希金诗谱写的声乐浪漫曲《我记得那美妙的瞬间》、《夜晚的和风》等成为俄国音乐典范之作。在俄国批判现实主义文学的影响下，A. C. 达尔戈梅日斯基的歌剧《水仙女》和若干声乐浪漫曲突出了揭露和讽刺黑暗的倾向，注意了人物心理刻划，探求了言语音调与音乐的紧密结合。

19世纪50年代末和60年代，随着社会运动和进步思潮的高涨，俄国音乐文化获得了更为广泛的发展。在音乐演出活动和专业音乐教育方面，鲁宾斯坦兄弟作出了卓越贡献。1859年在圣彼得堡，A. Г. 鲁宾斯坦创建了俄罗斯音乐协会。H. Г. 鲁宾斯坦次年在莫斯科成立了分会。他们广泛举行交响音乐和室内乐音乐会，开办音乐训练班。后来在此基础上先后成立了圣彼得堡和莫斯科音乐学院（1862、

1866)。此外，在圣彼得堡还办了免费音乐学校，演出、宣传欧洲和俄国名家的作品，进行了大量普及音乐教育的工作。在创作方面出现了以 M. A. 巴拉基列夫为首的“新俄罗斯乐派”(即“强力集团”，又称“巴拉基列夫小组”或“五人团”)，参加的成员有：A. П. 鲍罗丁、M. П. 穆索尔斯基、H. A. 里姆斯基—科萨科夫和 Ц. A. 居伊。他们接受了俄国革命民主主义思想的影响，提倡艺术的现实主义和人民性，强调继承和发扬以格林卡为代表的俄国音乐文化优秀传统，主张深入研究俄罗斯及其他民族的民间音乐，努力掌握欧洲先进作曲技术，创造性地发展俄罗斯民族音乐文化。歌剧是他们创作的中心。其中，最突出的是反映俄国历史斗争，塑造人民群众形象，歌颂民族英雄主义和爱国主义精神的歌剧，如穆索尔斯基的《鲍里斯·戈都诺夫》和《霍万斯基乱党》，鲍罗丁的《伊戈尔王子》，里姆斯基—科萨科夫的《普斯科夫的姑娘》和《隐城基捷日与费芙罗尼亚姑娘的传奇》等。其次是取材于俄罗斯童话和民间传说的歌剧：有的表现了古代俄罗斯人民的风俗、伦理和志向，如里姆斯基－科萨科夫的《雪姑娘》和《萨德科》等；有的以寓言方式揭露黑暗社会现实，影射沙皇专制，如里姆斯基—科萨科夫的《不死的卡谢》和《金鸡》等。再就是描写风土人情、充满民间生活气息的喜歌剧，如穆索尔斯基的《索罗钦斯克集市》和里姆斯基－科萨科夫的《五月之夜》等。此外，还有注重刻划人物内心的抒情戏剧性的歌剧，如里姆斯基－科萨科夫的《沙皇的新娘》等。在交响乐创作方面，强力集团作曲家重视标题性原则，分别以史诗、童话、民歌和自然风光为题，创作了民族色彩浓郁、艺术形象鲜明的作品，如鲍罗丁的第2交响曲《勇士》和交响音画《在中亚细亚》，穆索尔斯基的交响音画《荒山之夜》，巴拉基列夫的《三首俄罗斯民歌主题序曲》和交响诗《塔玛拉》，里姆斯基－科萨科夫的交响组曲《安塔尔》、《山鲁佐德》和《西班牙随想曲》等。在室内器乐领域，鲍罗丁的两部弦乐四重奏，巴拉基列夫的钢琴独奏曲《伊斯拉美》，穆索尔斯基的钢琴组曲《展览会上的图画》，居伊的小提琴曲等，以由衷地抒情和栩栩如生的音乐形象引人入胜。在声乐浪漫曲方面，以内容深刻、体裁多样、语言新颖为特征的穆索尔斯基和鲍罗丁的作品最为出众。

处在同一时期的 П. И. 柴科夫斯基对俄国音乐的发展作出了巨大的贡献。在重视音乐艺术的思想性和民族传统方面，他和强力集团并无多少差异，但是在创作实践上却存在着不同的特点。这主要表现在：他的创作深刻地反映了19世纪80～90年代在沙皇专制高压政策下的俄国知识分子阶层的苦闷心理；作品的音调更多来源于城市歌曲；创作领域扩大，涉及了几乎全部音乐体裁和形式；作曲技术更加全面和完善。他的作品交织着戏剧性冲突、抒情性表白和风俗生活的描写，委婉的旋律，真挚的感情和生动的形象给人以深刻的感染。他最著名的作品有：《第四交响曲》、《第五交响曲》、《第六交响曲》(《悲怆》)，幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》，《第一钢琴协奏曲》，D大调《小提琴协奏曲》，歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》和《黑桃皇后》，舞剧《天鹅湖》、《睡美人》和《胡桃夹子》，《第一弦乐四重奏》，钢琴三重奏《悼念一位伟大的艺术家》以及声乐浪漫曲《祝福你们，森林》、《是白日笼罩吗?》等。

在俄国专业音乐的发展过程中，音乐评论起了重要的作用。先后在这个领域作出贡献的有 B. Ф. 奥多耶夫斯基、B. B.

斯塔索夫、A. H. 谢罗夫、Г. A. 拉罗什、居伊等。他们积极倡导音乐艺术的民主进步的创作原则和美学思想，热情推荐和宣传格林卡、强力集团和柴科夫斯基的作品，有力地促进了俄国民族音乐的传播。

19 世纪末～20 世纪初 随着无产阶级革命运动的兴起，俄国革命歌曲获得了广泛的传播。这些歌曲继承和发扬了十二月党人和平民知识分子创作的革命歌曲的优良传统，具有反对沙皇专制的政治倾向和感人的艺术力量。除少数是专门创作外，绝大多数是采用广为流传的旧歌（民歌、城市歌曲、外国歌曲等）重新填词加工改造而成。其中影响最大的歌曲是：《同志们，勇敢地前进》、《你们牺牲了》、《华沙革命歌》、《红旗》、《工人马赛曲》、《木棒》和《国际歌》等。这些歌曲一经流传，就成为无产阶级的强大精神武器，在革命斗争中发挥了团结群众、鼓舞斗志、揭露黑暗、打击敌人的战斗作用。

19 世纪末以来，俄国专业音乐的发展出现了新局面。本国的传统和外来的影响交织在一起，产生了多样的创作风格和个性。A. K. 格拉祖诺夫创作了 8 部交响曲。3 部舞剧，一部小提琴协奏曲和大量室内乐作品。他的音乐浑厚饱满，近似鲍罗丁的史诗风格。A. K. 利亚多夫主要写作器乐小品，作有钢琴前奏曲、练习曲和采用民间题材的管弦乐曲《巫婆》、《魔湖》、《女妖》和《八首俄罗斯民歌》等。他承袭了强力集团的传统，同时也借鉴了法国印象派的手法，音乐精巧清新。C. И. 塔涅耶夫嗜好复调技术，他的创作带有明显的哲理倾向，代表性作品有：康塔塔《大马士革的约翰》、《读圣诗有感》，歌剧《奥瑞斯忒亚》和《c 小调交响曲》等。C. B. 拉赫玛尼诺夫的音乐明显地继承了柴科夫斯基的传统，浸透了对俄罗斯故土的深情。他最著名的作品有：《第二钢琴协奏曲》、《第三钢琴协奏曲》、《帕格尼尼主题狂想曲》、《第二交响曲》、《钢琴前奏曲》、《音画练习曲》等。A. H. 斯克里亚宾早期的作品受到了 F. F. 肖邦的影响，他成熟时期的作品充满了狂热的幻想和感情，反映了处于革命风暴前夕的俄国旧知识分子的神秘空想的精神状态。代表作品有：《第三交响曲》（《神圣之诗》），交响诗《狂喜之诗》、《普罗米修斯》（又名《火之诗》），钢琴协奏曲，10 首钢琴奏鸣曲，若干钢琴前奏曲、练习曲等。H. K. 梅特涅尔的创作集中在钢琴和室内声乐方面，他写了 3 部钢琴协奏曲，16 首钢琴奏鸣曲和 100 余首声乐浪漫曲等。他的作品思想深沉，感情真挚。I. F. 斯特拉文斯基醉心于西方形形色色的现代主义流派，创作逐渐脱离俄罗斯民族传统。他的音乐作品对 20 世纪西方现代音乐的发展起了很大影响。其他一些作曲家，如 A. C. 阿连斯基、B. C. 卡林尼科夫、里亚普诺夫等继续遵循俄国民族乐派传统，在创作、教学方面作出了一定的贡献。

19 世纪以来，俄国音乐表演艺术蓬勃发展，建立了俄国学派，涌现许多著名的人物。其中有歌唱家 O. A. 彼得罗夫、斯特拉文斯、Ф. И. 夏里亚平、A. B. 涅日丹诺娃、Л. B. 索比诺夫、И. B. 叶尔绍夫，钢琴家 A. Г. 鲁宾斯坦、拉赫玛尼诺夫，小提琴家 И. B，格尔日马利，大提琴家 K. Ю. 达维多夫，指挥家 C. A. 库谢维茨基等。

1917 年俄国十月社会主义革命胜利后，俄罗斯音乐进入了新的发展阶段，成为多民族的苏联音乐的重要组成部分（见苏联音乐）。

【苏联音乐】

（music of USSR） 1917 年俄国社会主义革命的胜利，新的社会制度的建立，使科学、文化、艺术事业获得了蓬勃的发展。



亚历山德罗夫在指挥

革命初期的音乐状况 革命刚刚成功，苏维埃政权就开始关注音乐事业。首先是接管了旧俄宫廷、教会以及私人所属的各种音乐机构。1918 年，列宁亲自签署了将彼得格勒音乐学院和莫斯科音乐学院收归国有以及音乐出版事业国有化等法令。1918 年 11 月，人民教育委员会通过决议，将音乐列入普通学校的必修课程。音乐厅和歌剧院向新的听众——工人、农民和红军战士敞开了大门。政府委派许多受过良好教育的音乐家举行大量的普及音乐会和音乐讲座。教育人民委员 A. B. 卢纳察尔斯基本人就亲自主持过这类活动，并且是一位优秀的音乐讲解员，他的演讲词后来汇编为专集《在音乐世界中》出版。在学校、机关、团体、工矿企业和红军部队中成立了许多业余合唱队和乐队。音乐成为群众日常生活中不可缺少的精神食粮。

在革命的最初年月里，有些音乐家对革命不理解而流亡国外；有的虽留在国内，但持观望态度。而著名作曲家 A. K. 格拉祖诺夫、M. M. 伊波利托夫－伊万诺夫和 P. M. 格利埃尔（他们当时分别担任彼得格勒、莫斯科和基辅音乐学院院长）、A. Д. 卡斯塔利斯基、C. H. 瓦西连科、钢琴家 A. B. 戈利坚韦泽尔、音乐学家 Б. B. 阿萨菲耶夫、男高音歌唱家 Л. B. 索比诺夫、民歌改编家 M. E. 皮亚特尼茨基等人则与苏维埃政权合作，在保护和传播俄国和外国古典音乐遗产方面，在音乐教育、演出和评论等活动中，发挥了积极作用。

1918～1922 年，新生的苏维埃政权经历了外国武装干涉和国内战争的艰苦岁月。歌曲是这个时期最有代表性的音乐作品。其中有用旧曲填新词的，也有新创作的。作者既有专业的，也有业余的。这些歌曲在继承以往革命歌曲优良传统的基础上，呈现了崭新的面貌。它们生动地记录了年轻苏维埃共和国的保卫者和建设者的丰功伟绩，表现了他们对革命事业的必胜信念和对祖国的一片忠诚。代表作品有《送行》、《我们勇敢地去作战》、《我们是红色的战士》、《英雄夏伯阳走遍乌拉尔》、《布琼尼进行曲》、《跨过山谷，越过丘陵》、《青年近卫军》、《我们的火车头》等。

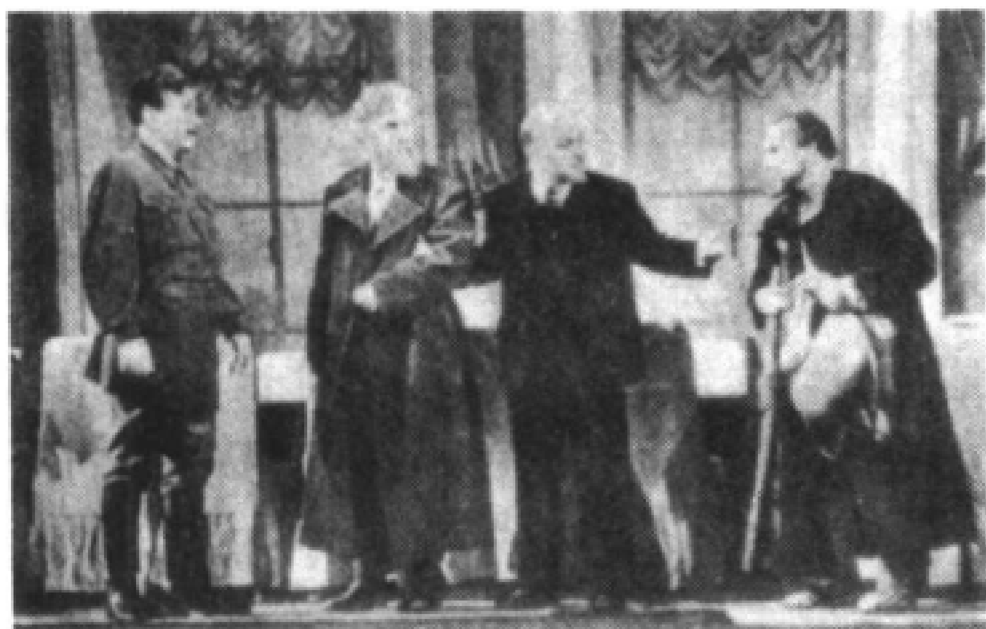
20 年代初～30 年代末音乐事业的发展 1922 年国内战争结束后，苏维埃共和国进入了和平建设的新时期，音乐文化生活也日愈繁荣。工矿、农村、部队、群众业余音乐团体大量涌现，许多专业音乐演出团体，如苏联国家交响乐团、列宁格勒爱乐交响乐团、皮亚特尼茨基俄罗斯民间合唱团、苏军红旗歌舞团等相继成立。各种音乐演出活动日愈活跃。各民族艺术会演，全苏业余和专业音乐比赛会陆续成立。歌剧院、音乐厅不仅广泛上演国内外古典音乐名作，尤其注意扶持苏联作曲家的创作。音乐教育事业获得了新的发展，在阿塞拜疆、亚美尼亚等地陆续建立了音

乐学院。音乐院校培养的青年演唱、演奏家在国际音乐比赛会中屡次获奖，使苏联音乐表演学派的声誉驰名国外。对民族民间音乐进行大规模收集、整理和研究的工作，在各地广泛展开，许多著名俄罗斯作曲家纷纷到中亚各加盟共和国帮助当地发展本民族的音乐文化，各加盟共和国的音乐艺术事业获得迅速发展。

这期间，围绕着苏联音乐的任务和道路的争论，出现了众多的派别，音乐界队伍和组织形式呈现出复杂的局面。成立于1923年的俄罗斯无产阶级音乐家协会（简称“拉普姆”），主要由一些年轻的音乐理论家（如Г. В. 克尔德什，Д. В. 日托米尔斯基等）组成。他们主张音乐密切配合政治斗争，强调音乐的思想性，但存在着庸俗社会学的倾向。他们片面推崇群众歌曲，轻视古典遗产和专业音乐技术。这个组织在相当一段时间里对苏联音乐界处于发号施令的地位，影响较大。与其对立的是1924年成立的现代音乐协会（简称“阿斯姆”）：其主要成员是一批较年长而有声望的作曲家，如Н. Я. 米亚斯科夫斯基、Ю. А. 沙波林、Б. В. 阿萨菲耶夫以及年轻的В. Я. 舍巴林和Д. Д. 肖斯塔科维奇。他们主张宣传介绍国内外的现代主义音乐创作，重视创作手法的更新，但在音乐的思想内容方面，态度淡漠。在当时国内思潮压力下，该组织逐渐瓦解，至1931年已不复存在。处于上述两大派之间，还有一些规模较小的团体，如1925年从“拉普姆”中分裂出来的一些作曲家（有Д. С. 瓦西里耶夫－布格莱，К. А. 科尔奇马廖夫等）组成了革命作曲家和音乐活动家联合会（简称“奥尔基姆德”），他们反对“拉普姆”的宗派主义倾向，但是他们的创作仍然只限于配合当前政治任务的小型作品，构成了所谓“宣传音乐”。而由А. А. 达维竖科、В. А. 别雷、М. В. 科瓦利等人于1925年成立的莫斯科音乐学院作曲学生创作集体（简称“普罗科尔”），力求以俄罗斯民歌和工人歌曲的音调为基础，创作革命内容的群众音乐（歌曲与合唱等）。他们的创作活动与工厂企业的合唱团体有密切联系。4年后，核心成员加入“拉普姆”，从此其思想创作也纳入了“拉普姆”的轨道。还有一个称为“莫斯科作曲者协会”（缩写AMA，简称“阿马”）的组织，专门从事轻音乐的写作，作品吸收了西方爵士乐的因素。参加者有М. И. 布兰特、Г. С. 米柳京、И. О. 杜纳耶夫斯基、Д. Я. 波克拉斯（兄）等。上述各派的对立，尤其是占主导地位的“拉普姆”的左倾思潮和宗派情绪对音乐界产生了重大影响，1932年4月23日，联共（布）中央通过了《关于改组文学艺术团体》的决议，在音乐界取消了“拉普姆”(与此同时，其他音乐派别组织也相应消失)，成立了全苏统一的苏联作曲家协会。

在卫国战争爆发前将近20年的和平时期里，苏联音乐创作得到了极大的繁荣，几乎在所有的音乐体裁和形式中都留下了有价值的作品。其中成绩最显著的是歌曲领域。一大批苏联作曲家都在这个领域作出了自己的贡献。他们所写的体裁多样、风格各异的优秀作品不仅在国内家喻户晓，激励着苏联人民的爱国热忱，同时也流传到国外，鼓舞着各国人民为民主进步事业而斗争。代表性作品有：达维坚科的《布琼尼骑兵》、《第一骑兵旅》、《步枪》，别雷的《全世界无产者联合起来》，科瓦利的《青年时代》，杜纳耶夫斯基的《祖国进行曲》、《快乐的人们进行曲》，А. В. 亚历山德罗夫的《苏联国歌》，В. Т. 扎哈罗夫的《沿着村庄》、《有谁知

道他》，K. Я. 利斯托夫的《机枪马车》，肖斯塔科维奇的《相逢之歌》，布兰特的《卡秋莎》，波克拉斯兄弟的《假如明天战争》等。



歌剧《冲向暴风雨》剧照

在大型声乐作品领域，产生了一些气势宏伟、史诗性的作品，典型的有达维坚科的合唱《大街喧腾》、《在十俄里的地方》，亚历山德罗夫的《斯大林康塔塔》，C. C. 普罗科菲耶夫的康塔塔《亚历山大·涅夫斯基》和《庆祝十月革命二十周年》，沙波林的交响曲－康塔塔《在库利科夫战场上》，科瓦利的清唱剧《叶美良·普加乔夫》等。

在舞台音乐创作方面，最早出现的一批歌剧，如《保卫红色彼得格勒》、《雄鹰暴动》、《突破》等，虽采用革命的题材，但由于艺术水平不高，很快从舞台上消失。接着出现了另一批歌剧，有肖斯塔科维奇的《鼻子》和《姆岑斯克县的麦克白夫人》(又名《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》)、И. И. 捷尔任斯基的《静静的顿河》、У. А. Г. 加吉别科夫的《基奥尔－奥格雷》、Д. Б. 卡巴列夫斯基的《哥拉·布勒尼翁》、Т. Н. 赫连尼科夫的《冲向暴风雨》、普罗科菲耶夫的《谢苗·科特科》等。这些歌剧尽管内容、风格不同，艺术水准高低不等，其中一些作品还引起了社会的强烈褒贬，酿成音乐界的重大事件。但是，无论在题材的深度和广度方面，还是在艺术的纯熟和开拓方面，都比以往前进了一大步，成为苏维埃歌剧艺术的重要里程碑。在舞剧创作方面，格利埃尔的《红罂粟花》是苏联第1部有影响的舞剧，其内容表现苏联海员对被压迫的中国劳动大众的友谊和同情，但是情节太露虚构痕迹，缺乏真实性；音乐以俄罗斯传统风格为主，点缀了一些中国五声音调。肖斯塔科维奇的3部作品《黄金时代》、《螺丝钉》和《清澈的小溪》，因剧本缺陷没有成为舞台上的保留节目。而阿萨菲耶夫的《巴赫切萨拉伊的泪泉》、A. A. 克赖因的《劳伦西娅》和普罗科菲耶夫的舞剧《罗密欧与朱丽叶》均取材于古典文学名著，前两部舞剧在艺术上更多地保持了古典音乐的传统风格，后者则采用了现代的音乐语言，更具有个人的独创性。

在器乐创作领域，如肖斯塔科维奇的《第四交响曲》、《第五交响曲》、《第六交响曲》，米亚斯科夫斯基的《第十六交响曲》、《第二十一交响曲》，舍巴林的交响曲《列宁》，A. И. 哈恰图良的《钢琴协奏曲》和《小提琴协奏曲》，普罗科菲耶夫的《第二小提琴协奏曲》和肖斯塔科维奇的《钢琴五重奏》等。在哲理的深度上，在反映新生活的面貌和苏维埃人的精神气质方面，以及音乐语言和艺术手法的创造性方面，均有不少突破，达到了较高的水平。

除了音乐创作外，苏联音乐理论研究工作也开始起步。出现了一批有价值的音乐学著作，如阿萨菲耶夫的《交响习作》、《十九世纪初以来的俄罗斯音乐》，И. И. 索列尔京斯基的《浪漫主义，其一般美学和音乐美学》，M. C. 佩克利斯的两卷本《俄罗斯音乐史》，T. H，利瓦诺娃和B. Э. 费尔曼的两册《西欧音乐史》(1940)，以及Л. А. 马泽尔、Ю. Н. 秋

林、С. С. 斯克列布科夫、И. В. 斯波索宾等人的作曲技术理论著作等。

卫国战争时期～50年代末的音乐 1941年6月，德国法西斯突然向苏联大举进犯，苏联人民奋起抵抗，开始了伟大的卫国战争。战争激起了作曲家的创作热情，在很短时间里涌现了一批优秀的群众歌曲。代表作品有《神圣的战争》、《第聂伯河之歌》、《炮兵之歌》等战斗进行曲；《勇敢的人之歌》、《啊，我的雾，茫茫大雾》、《布良斯克森林在喧嚣》、《珍贵的石头》等叙事性歌曲，《海港之夜》、《夜莺》、《在前线的森林中》、《瓦夏－瓦西廖克》等抒情歌曲和幽默歌曲。

在大型体裁方面，最引人注目的是肖斯塔科维奇题献给列宁格勒的《第七交响曲》。这部作品以逼真的写实手法和震撼心灵的艺术力量，既揭露了法西斯敌人的凶恶残暴，又表达了苏联人民捍卫祖国的钢铁意志，它如同一座不朽的音乐纪念碑，铭刻在人们的记忆里。此外，肖斯塔科维奇的《第八交响曲》、普罗科菲耶夫的《第五交响曲》、哈恰图良的《第二交响曲》、沙波林的清唱剧《为俄罗斯土地而战的传说》和乌克兰作曲家 А. Я. 什托加连科的交响曲－康塔塔《我的乌克兰》等，以不同方式对战争事件作出了反映，其中或直接描写严酷的战争现实或充满哲理的思考，音乐兼有戏剧性和史诗性的特征。战争期间创作的音乐舞台作品成功的不多，其中只有普罗科菲耶夫的歌剧《战争与和平》（初稿完成于1943年，当时只上演了片断，全剧首演是在1955年）和哈恰图良的舞剧《加雅涅》是例外，前者既鲜明地刻划了人物性格，又展示了壮观的历史场景，具有高度的艺术水平；后者表达了苏维埃人对生活、对祖国的热爱，音乐以鲜艳的民族色彩和强烈的节奏而引人入胜。适应战争环境的需要，军乐（吹奏乐）获得了很大发展。不少作曲家专为军乐队写作品。其中最有代表性的作品是 Н. П. 伊万诺夫－拉德克维奇的《加斯特洛大尉》、《人民复仇者》等军乐进行曲。

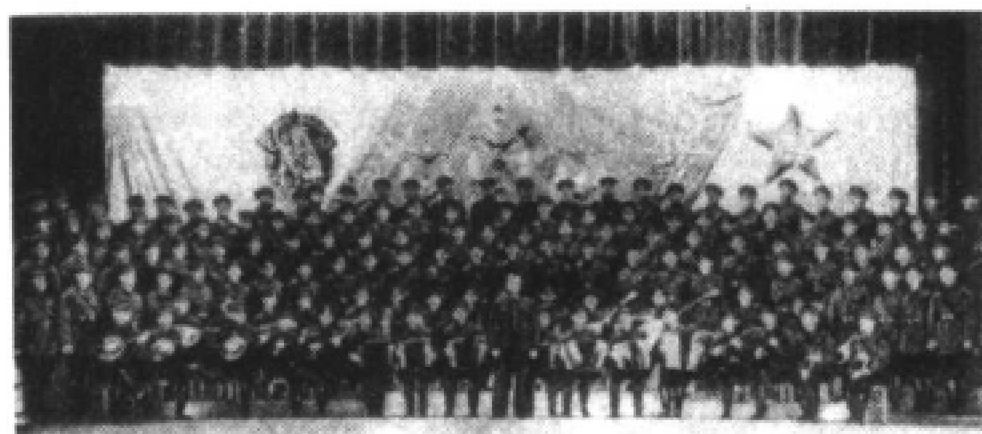
战后的10多年，苏联音乐创作的面貌和规模又有新的发展。首先，反映卫国战争、歌颂人民英雄业绩的题材占据重要地位。代表作品有普罗科菲耶夫的《第六交响曲》和歌剧《真正的人》（取材于 Б. Н. 波列伏依的同名小说）、卡巴列夫斯基的歌剧《塔拉斯一家》（取材于 Б. Л. 戈尔巴托夫的小说《不屈的人们》）、Ю. С. 梅图斯的歌剧《青年近卫军》（取材于 А. А. 法捷耶夫的同名小说）以及大量群众歌曲，如 В. П. 索洛维约夫－谢多伊的《共青团员告别歌》，布兰特的《太阳落山》等。

其次，采用历史、古典名著、民间神话题材，以及具有哲理、抒情、幽默、讽刺特色的各种内容和形式的作品大量涌现。其代表性作品：歌剧方面有沙波林的《十二月党人》、舍巴林的《驯悍记》（取材于 W. 莎士比亚同名喜剧）、鞑靼作曲家 Н. Г. 日加诺夫的《贾利尔》等；轻歌剧有卡巴列夫斯基的《春天在歌唱》和肖斯塔科维奇的《莫斯科李花村》；舞剧有格利埃尔的《青铜骑士》（据普希金同名诗剧）、普罗科菲耶夫的《宝石花的传说》、阿塞拜疆作曲家 К. А. 卡拉耶夫的《七美人》、哈恰图良的《斯巴达克》、格鲁吉亚作曲家 А. Д. 马恰瓦里阿尼的《奥赛罗》（根据莎士比亚剧作）等。在大型器乐作品方面，米亚斯科夫斯基的《第二十七交响曲》、普罗科菲耶夫的《第七交响曲》、肖斯塔科维奇的《第十交响曲》和《第十一交响曲》（《1905年》）、乌克兰作曲家 Б. Н. 利亚托申斯基的《第三交

响曲》、格鲁吉亚作曲家O.B.塔克塔基什维利的《第二交响曲》、卡巴列夫斯基的《小提琴协奏曲》等。声乐创作方面的著名作品有：肖斯塔科维奇的声乐套曲《犹太民间诗歌选》、无伴奏合唱《十首诗》（采用革命烈士诗）、Г.В.斯维里多夫的《纪念谢尔盖·叶赛宁的诗》和《热情清唱剧》（用B.B.马雅可夫斯基诗），以及大量群众歌曲，如索洛维约夫－谢多伊的《莫斯科郊外的晚上》，杜纳耶夫斯基的《丰收之歌》，扎哈罗夫的《岁月流逝》等。

在音乐学领域，科学研究的水平又有所提高，出现了一系列有份量的专著，如阿萨菲耶夫的《格林卡》和《作为过程的音乐形式》的第2部《音调》、A.A.阿尔什万格的《柴科夫斯基创作经验分析》、M.C.德鲁斯金的《歌剧的音乐戏剧结构问题》和《俄罗斯革命歌曲》、克尔德什的3卷本《俄罗斯音乐史》、Ю.A.克列姆廖夫的《弗雷德里克·肖邦》、马泽尔的《论旋律》以及И.B.涅斯季耶夫、Л.B.丹尼列维奇等人的音乐评论著作等。

60年代以来的音乐状况 由于对以往的信条有所突破，苏联音乐家们在言论和创作上显得比较大胆自由。许多从前被否定的作品重新上演，许多受到过批判的作曲家被恢复了名誉，对西方现代派音乐的看法也越来越宽容。随着对外文化交流广泛开展，西方现代音乐、包括先锋派音乐、爵士乐、摇滚乐、流行音乐得到传播。同时，苏联音乐家出国访问，参加国际音乐活动与世界各国同行的交往日愈频繁。长期侨居国外的作曲家I.F.斯特拉文斯基于1962年9月访苏，受到了热烈而隆重的接待。一些苏联青年作曲家一度热衷于西方先锋派的各种音响技术的试验。



苏军红旗歌舞团

自60年代以来，苏联音乐的发展道路并不平坦。但是和以往比较，由于加强各民族音乐文化的相互交流和相互促进，呈现出新的面貌。至今在苏联，民族民间音乐、俄国及外国的古典音乐、具有光荣传统的革命群众歌曲和严肃题材的苏联专业音乐创作，以及各国的进步音乐，仍然是剧场、音乐厅、广播、电视、电影等各种音乐场合中的主角。

与此同时，西方流行音乐、苏联自产的轻音乐、游艺音乐在国内也有广泛市场。一度出现过大批自发形成的自编自弹自唱的歌手和音乐演出小组，其中不少歌曲内容消极庸俗，艺术水准低劣，受到社会舆论的谴责和政府的取缔，很快就消失了。但是在一些旅游点、舞厅、饭店、酒吧间、俱乐部等公共场所，仍然充斥着一些趣味低下、不健康的音乐，并且以震耳欲聋的音响刺激着人们的神经。如何对待流行音乐，是社会舆论和音乐界长期争论的问题。

这个时期，所谓“公民性”的题材，诸如歌颂党、祖国、人民、民族友谊、征服宇宙等，在苏联音乐创作中占据了主导地位，其中尤为突出的是歌颂列宁的作品。歌曲《列宁之歌》（A.H.霍尔明诺夫曲）、《列宁永远和你在一起》（图利科夫曲），歌剧《乌里扬诺夫兄弟》（梅图斯作曲）、《十月》（穆拉杰利作曲）以及肖斯塔科维奇的《第十二交响曲》（《1917年》）和合唱套曲《忠诚》、P.K.谢德林

的清唱剧《列宁在人民心中》等作品，都以各自不同的方式表现列宁形象，强调列宁既是时代的伟大领袖，又是和蔼的同志和朋友，给人以亲切温暖之感。

与此同时，描写革命和战争的文学名作，重新点燃了作曲家们的创作热情。出现了歌剧《乐观的悲剧》（根据 B. B. 维什涅夫斯基同名剧作，霍尔明诺夫作曲）、《维丽涅娅》（根据 Л. Н. 谢夫林娜同名小说，С. М. 斯洛尼姆斯基作曲）、《震撼世界的十日》（根据 J. 里德同名著作，M. B. 卡尔明斯基作曲）、《一个人的遭遇》（根据 M. A. 肖洛霍夫同名小说，捷尔任斯基作曲）和《这里黎明静悄悄……》（根据 Б. Л. 瓦西里耶夫小说，K. B. 莫尔恰诺夫作曲）等。

对于诗歌文学的广泛兴趣，导致了大量声乐－器乐作品的诞生。其中有肖斯塔科维奇的声乐交响诗《斯捷潘·拉辛的死刑》和《第十三交响曲》（均根据 E. A. 叶夫图申科诗）、《第十四交响曲》（用 F. 加西亚·洛尔卡等人的诗），卡巴列夫斯基的《追思曲——纪念反法西斯斗争的牺牲者》（根据 P. И. 罗日杰斯特文斯基诗），谢德林的《诗学》（用 A. A. 沃兹涅先斯基诗）；舞剧《安娜·卡列尼娜》（根据 Л. Н. 托尔斯泰同名小说）和歌剧《死魂灵》（根据 Н. В. 果戈理同名小说）等。

此外，有些作品以题材和形式的新颖而引人注目，如 A. П. 彼得罗夫的歌剧《彼得一世》是由称为“交响壁画”的清唱剧式作品改写而成。Ю. М. 布茨科的《白夜》和霍尔明诺夫的《外套》属于仅有一、两个角色演出的室内歌剧。

在创作技巧上，苏联作曲家经过一段对各种新奇的现代手法的迷恋和试验之后，逐渐又转向常规的传统技法。许多作曲家在掌握现代手法的同时，追求音乐语言的民族性和群众性，努力挖掘民歌的宝藏，并取得了进展。其中代表性的作品有：斯维里多夫的《库尔斯克之歌》、塔克塔基什维利的《古里歌曲》、布茨科的《婚礼歌曲》、谢德林的管弦乐《喧闹的对句歌》等。

60 年代以来，苏联音乐表演艺术又有新的发展。这时期活跃在舞台上的名家有：指挥家 A. Г. 基塔延科、С. В. 图尔恰克，钢琴家 Д. A. 巴什基罗夫，小提琴家 B. A. 克利莫夫，大提琴家 Н. Н. 沙霍夫斯卡娅，歌唱家 A. Ф. 韦杰尔尼科夫、E. E. 涅斯捷连科、E. B. 奥布拉兹措娃等。苏联举办的柴科夫斯基国际音乐比赛被公认为是世界最高水平的比赛盛会之一。常年举行的莫斯科之秋、俄罗斯之冬、现代音乐等音乐节，丰富着苏联人民的艺术生活。

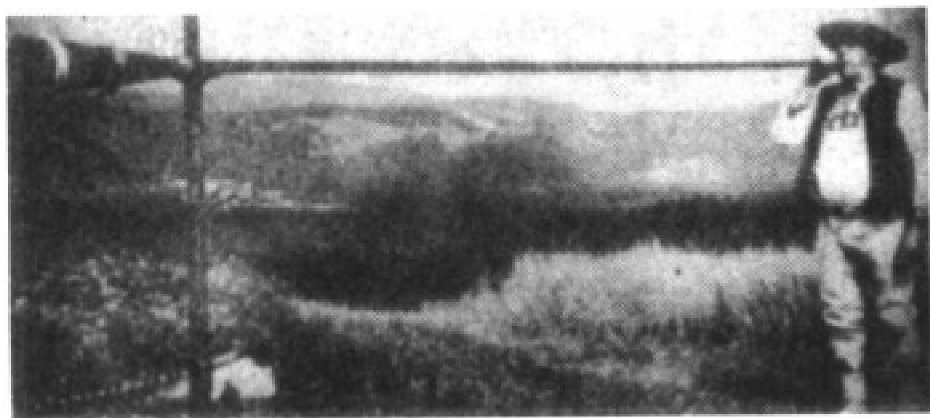
在音乐学著作方面，近 20 年来，不仅出版了许多研究苏联著名作曲家的专著，并且发挥集体智慧，编写了 4 卷本的《俄罗斯苏维埃音乐史》、5 卷本的《苏联各民族音乐史》、6 卷本的《音乐百科全书》、多册的《外国音乐史》、4 册《20 世纪的音乐》、以及各种音乐技术理论和音乐美学著作等。这些著作对苏联和世界音乐的历史和现状以及各类专题进行了多方面的、系统的研究和分析，其中许多理论上的探讨和概括，富有积极的成果。

苏联的音乐演出团体和教育机构是庞大的。截止 1979 年的统计，全苏有歌剧舞剧院 42 所、音乐喜剧院 29 所、爱乐馆 135 所、交响乐团 44 个、室内乐团和重奏团 61 个、音乐学院 20 所、音乐师范专科学校 2 所、设有音乐专业的艺术专科学校 10 所、设有音乐系的师范专科学校 48 所、普通音乐和艺术中学 236 所、儿童音乐学校 6 256 所。这些专业团体和院校，在当

代苏联音乐文化生活中，起着重要的作用。

【波兰音乐】

（music of Poland） 波兰音乐是欧洲斯拉夫民族最古老的音乐文化之一，它的发展同欧洲其他民族音乐的发展有密切关系。在10世纪波兰国家形成之前，最古老的波兰民间歌曲在结构、节奏、旋律方面都是相当简单原始的，调式基本上是五声音阶的。10世纪以后西欧天主教的教会音乐开始传入波兰，古代教会调式以及后来的大小调式也渗透进来，这对波兰的民间歌曲逐渐产生了影响。波兰民间歌曲与舞蹈的关系密切，许多民歌旋律就是舞蹈曲调，这是波兰民间音乐的一个重要特点。特别是16～17世纪波兰的马祖卡舞曲、波洛奈兹舞曲定型后，在其影响下波兰民间音乐在结构、节奏、旋律上的变化则更为明显。波兰民歌和民间舞曲的重要特征是：三拍子占多数，而且重音常常从第1拍移到第2拍或第3拍上来，如马祖卡舞曲，克拉科维亚克舞曲、奥别列克舞曲等，曲调常有较大幅度的跳动，大调式居多。



波兰的民间乐器特龙比拉号

有乐谱记载的最古老的波兰专业音乐文化始于12世纪。当时用原始记谱法记载下来的音乐文献是天主教教堂中的宗教歌曲。从13世纪起非宗教性的专业世俗歌曲也逐渐产生了。15世纪后，波兰的多声部复调音乐开始得到发展，当时著名的代表人物是拉多姆的米科瓦伊（活动于15世纪上半叶）。他的主要作品是三声部的宗教声乐曲和赞美诗等。文艺复兴时期波兰的复调音乐得到很大发展，被称为波兰古代音乐的黄金时代。当时最重要的代表人物是M. 戈穆卡（约1535～约1591），他用波兰文谱成的四声部赞美诗是16世纪波兰复调音乐最重要的成就。当时贵族宫廷中的世俗音乐文化，特别是以琉特音乐为主的器乐也得到了发展。以首都克拉科夫为中心，世俗的无伴奏合唱、牧歌、民族舞曲、管风琴的前奏曲、里切尔卡等声乐、器乐体裁都很发展，波兰成为欧洲中部、东部音乐最发达的国家。后来，波兰民族舞曲马祖卡舞曲、波洛奈兹舞曲等流传到欧洲其他国家。

17世纪和18世纪上半叶由于政治经济的衰落，天主教势力的加强，波兰的音乐文化发展一度缓慢。18世纪后半叶，由于启蒙运动思想的影响，特别是由于外国侵略引起的民族意识的加强，波兰民族音乐又得到了迅速发展。1765年在华沙成立了民族剧院，1794年上演了波兰最早的民族歌剧《想象的奇迹，又名科拉克夫人和山民》，作曲者是捷克籍音乐家J. 斯泰凡尼（1746～1829），脚本作者是著名戏剧家W. 博古斯瓦夫斯基。歌剧的音乐以波兰的民间歌曲和民间舞曲为基础，有浓郁的民族风格。18世纪末叶在维也纳古典乐派的影响下，波兰的交响曲、协奏曲、室内乐等大型器乐创作有了发展，代表性的作曲家有克莱琴斯基（1756～1828）、F. W. 米雷茨基（1791～1862）等人。

19世纪后，波兰音乐的特点是民族意识同浪漫主义音乐潮流结合起来，其代表人物M. A. 希曼诺夫斯卡（1789～1831）、J. A. F. 埃尔斯纳、K. K. 库尔平斯基成为19世纪波兰民族乐派的先驱。这个乐派的

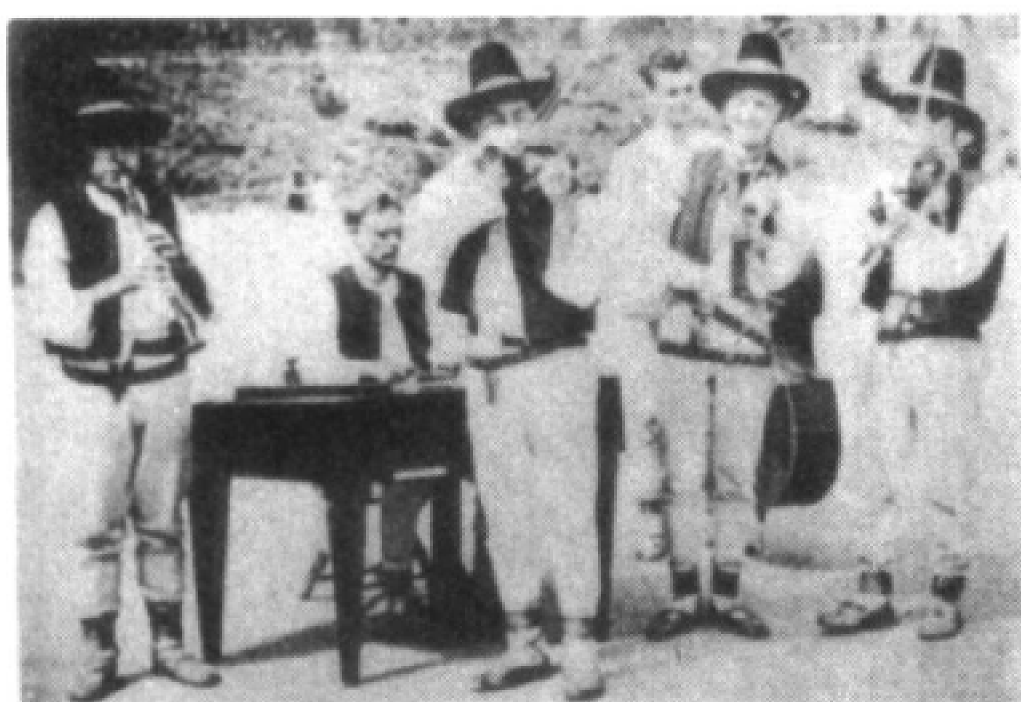
伟大代表是 F. F. 肖邦。他的钢琴音乐创作不仅为波兰、而且为整个欧洲的浪漫主义音乐作出了巨大贡献，肖邦的名字在欧洲音乐史上占有重要地位。稍晚一些的 S. 莫纽什科则为波兰民族歌剧的发展开拓了道路，他的代表作歌剧《哈尔卡》，成为波兰歌剧史上最重要的作品之一。

19 世纪末 20 世纪初，在创作方面的重要人物有 W. 泽伦斯基（1837 ~ 1921）、Z. 诺斯科夫斯基（1846 ~ 1909）等人。在演奏方面出现的两个杰出人物，即小提琴家 H. 维尼亚夫斯基和钢琴家 I. J. 帕德雷夫斯基，他们的艺术成就获得了世界声誉。20 世纪初叶最重要的作曲家是 M. 卡尔沃维奇，他的交响诗《斯坦尼斯拉夫与安娜·奥希维齐莫娃》和《小提琴协奏曲》，是波兰早期现代音乐的重要文献。对波兰现代音乐创作发生了重要影响的是 20 世纪初期成立的创作小组“青年波兰”，它的主要成员除了 K. 希曼诺夫斯基外，还有 A. 谢卢托（1884 ~ 1966）、C. 鲁瑞茨基（1883 ~ 1953）、G. 菲特贝尔格（1879 ~ 1953）等人。其中成就最大的是希曼诺夫斯基。他的前期创作受到 A. H. 斯克里亚宾、R. 施特劳斯、M. 拉韦尔等人的影响，在后期作品中现代作曲技巧同波兰民间音乐的因素融合在一起，形成了一种独特的波兰现代音乐风格，获得了世界声誉，并对 20 世纪波兰音乐创作产生了影响。波兰人民共和国成立后的音乐创作，在题材内容和风格语言上都发生了不小的变化。W. 卢托斯瓦夫斯基的管弦乐《小组曲》、声乐管弦乐曲《西里西亚三部曲》等，都具有独特的波兰民族风格；他的《管弦乐协奏曲》、《葬礼音乐》都是波兰现代音乐的重要作品。在歌剧创作方面，T. 谢利戈夫斯基（1896 ~ 1963）的《大学生的起义》具有代表性。此外，T. 贝尔德（1928 ~ ）、G. 巴采维奇（1909 ~ 1969）等人都是第二次世界大战后比较重要的后起之秀。60 年代以后，波兰最活跃的作曲家是 K. 彭代雷茨基。他的弦乐曲《献给广岛受难者的哀歌》，大型声乐器乐曲《圣母悼歌》、《小提琴协奏曲》等，在欧美现代音乐中都占有重要地位。

【捷克斯洛伐克音乐】

（music of Czechoslovakia） 捷克斯洛伐克作为一个统一独立的共和国，是在第一次世界大战后的 1918 年建立的。在历史上它是由捷克、斯洛伐克和摩拉维亚 3 个区域构成。由于长期以来它所处的地位，它的音乐文化的发展同诸邻国的政治、宗教、文化都有密切关系。捷克音乐受西欧的影响较多。捷克的民歌在结构上比较严谨方整，曲调常常以 4 小节为一个单位，比较对称；节奏也比较规则；和声基本上以大三和弦的构成为主；它采用的调式除一般大小调之外，也有多里亚、吕底亚、密克索吕底亚等古教会调式。在音乐的性格上舞曲的因素较多。斯洛伐克以及南摩拉维亚的民歌，则与捷克的民歌有很大不同。它受东方的影响较多，曲调比较自由，节奏也不规整，没有明显的重音，结构上也颇独特，收束感不明显。在调式上小调占优势，但也常使用吕底亚、密克索吕底亚调式。音乐的性格常常是忧郁、压抑的，很富于情感表现。

捷克的专业音乐文化除受民间音乐的影响外，也受到外国音乐文化的影响。9 世纪时建立大摩拉维亚帝国，受拜占廷音乐文化的影响很深。这在当时的教会歌曲中表现得很明显。10 世纪大摩拉维亚帝国覆灭。罗马教会的势力加强，随之而来的西方音乐文化的影响愈来愈增强。13、14



捷克斯洛伐克摩拉维亚的民间乐队

世纪布拉格宫廷中世俗音乐发展起来，德国恋歌手的歌曲很盛行。此后，捷克的世俗音乐又受到德国、意大利世俗音乐的很深影响。15世纪，捷克爆发了反罗马教会的胡斯战争，当时胡斯教派的歌曲创作非常繁荣，特别是塔博尔人的宗教歌曲具有独特的个性。这种歌曲的传统一直延续下来，在19世纪的专业音乐创作中仍可看到它的影响。1583年，神圣罗马帝国皇帝的宫廷迁至布拉格后的20年间，布拉格成为欧洲音乐文化的一个重要中心，西欧音乐的影响加强了，于是在捷克的音乐史中出现了一个复调音乐的兴盛时期，形成了捷克的复调音乐乐派；经文歌，牧歌等复调声乐体裁很发展。当时最重要的捷克作曲家有：波尔日茨人K. 哈兰特（1564～1621）、T. 图尔诺夫斯基（1550～1595）等人。捷克丧失独立，被哈布斯堡王朝统治之后，外国音乐文化的地位也随之加强。18世纪捷克的巴罗克音乐的重要代表人物是B. M. 切尔诺霍尔斯基（1684～1742），他的作品有复杂的复调音乐技巧，又具有捷克的民族特点。与此同时，在贵族的宫邸中意大利式的歌剧很盛行。

18世纪后半叶，捷克的器乐发展迅速，最重要的代表人物是在曼海姆活动的J. 斯塔米茨、本达兄弟等人。他们对交响曲体裁和管弦乐风格技巧的发展都有重要贡献。19世纪捷克音乐文化的发展同捷克的民族运动有密切关系。1826年上演了F. J. 什克罗普（1801～1862）创作的第一部用捷克文演唱的歌剧《补锅匠》，为B. 斯美塔纳的民族歌剧创作做了准备。19世纪捷克音乐文化最杰出的代表人物是斯美塔纳和A. 德沃扎克。斯美塔纳的主要成就在歌剧方面。他的歌剧《被出卖的新娘》成为捷克民族歌剧的典范，获得了世界声誉；他的交响诗套曲《我的祖国》也达到了很高的水平，为世人所喜爱。德沃扎克的成就则主要是在器乐方面，他的交响音乐创作如《自新大陆》、《斯拉夫舞曲》、《b小调大提琴协奏曲》等，将捷克音乐提高到了世界水平。

20世纪捷克音乐中民族性最鲜明的是摩拉维亚作曲家L. 亚纳切克。他的歌剧《耶奴发》有独特的民族风格，在20世纪歌剧领域中独树一帜。在器乐创作方面的重要作曲家有J. B. 弗尔斯特（1859～1951）、J. 苏克、V. 诺瓦克等人，他们的音乐同19世纪的浪漫主义风格有一定的联系，很富于情感表现。在捷克现代音乐中值得提出的有A. 哈巴和B. 马尔蒂努。哈巴追求无调性的风格，创造了四分之一音的体系，而马尔蒂努的音乐受新古典主义流派的影响较深，但常常也包含着捷克民族的性格。他的交响曲、协奏曲是捷克现代音乐的重要文献。

【匈牙利音乐】

（music of Hungary） 匈牙利民族原属芬兰－乌戈尔人种，他们的游牧部落于9世纪末10世纪初从南俄草原西迁多瑙河中游；11世纪初各部落统一，建立了国家。匈牙利民族音乐文化的发展，受其他民族音乐文化的影响很深。由于基督教的

传入及教会圣咏的影响，早期匈牙利音乐文化逐渐失去了本来所具有的东方传统而被欧化。16世纪土耳其入侵，匈牙利音乐又受到东方音乐的影响；17世纪匈牙利沦于奥地利统治下之后，德奥音乐又传入匈牙利，对匈牙利音乐的发展产生了重要影响。

较早的匈牙利民间歌曲在题材上多数具有叙事歌曲性质。它们多采用五声音阶，节奏自由，结构不规整，同西欧音乐的关系较少，而与土耳其等东方音乐的关系较为明显。在西欧音乐的影响下，17～18世纪的匈牙利民歌有了显著变化；古老的五声音阶被多里亚调式、密克索吕底亚调式以及近代大调式所取代；节奏也由自由形式变成规整化，出现了与匈牙利语言有密切关系的切分节奏；歌曲的结构也比较规则对称了，但仍然是单声部的。随着城市的发展，城市民间音乐也有了发展。18世纪后期出现了招募新兵时的舞蹈伴奏音乐韦尔本科什舞曲。这种通常由吉卜赛人演奏的舞曲受到西欧音乐传统技法的影响，同时也包含着吉卜赛音乐的因素；形式结构上它包含性格上形成对比的慢板、快板两个部分。19世纪初叶，在韦尔本科什舞曲基础上形成了恰尔达什舞曲。这种舞曲保持了韦尔本科什舞曲的基本结构特征，但快板部分被大大发展了。恰尔达什舞曲的第1部分称为拉舒，是慢速的，带有忧伤格调；第2部分则称为弗里斯，是快速的，情绪激昂热烈。这种舞曲通常采用的音阶被称为“吉卜赛音阶”，其特征是小调式的第4级和第7级是升高的，形成了在3、4级和6、7级之间有两个增二度音程。

匈牙利专业音乐的发展在中世纪虽然受到土耳其入侵的阻碍，但是仍然有所发展，如16世纪前半叶已经出版了最早的



匈牙利民间乐器的泰凯勒琴（轮擦提琴）

匈牙利文的世俗音乐作品集；并出现了像B. 巴克法尔克（1507～1576）这样在欧洲有影响的作曲家和琉特演奏家。17世纪末匈牙利被奥地利吞并，此后哈布斯堡王朝竭力推行文化上的日耳曼化，匈牙利民族音乐的发展又受到摧残，音乐事业多掌握在德意志等外国人手中。18世纪在上层贵族府邸中常设有具备相当水平的管弦乐队和合唱团。例如J. 海顿就曾长期在匈牙利的P. A. 埃斯泰尔哈济亲王的乐队中工作。与此同时，匈牙利城市音乐生活发展起来，出现了最早的匈牙利音乐喜剧。19世纪中叶匈牙利民族运动兴起，在它的推动下民族音乐文化有了重要发展，最重要的两个代表人物是F. 李斯特和F. 埃尔凯尔。李斯特虽然长期活动于法、德等国，但他始终同匈牙利的音乐传统保持着联系。他不仅创建了布达佩斯音乐学院，在国内从事演奏活动，而且在器乐创作中大量运用匈牙利人民生活的题材和匈牙利民间音乐的素材；他的20首《匈牙利狂想曲》成为匈牙利民族音乐的重要文献。埃尔凯尔则是匈牙利民族歌剧的真正奠基人。他的创作，演出、教育活动，对19世纪后半叶匈牙利音乐生活产生了重要影

响；他的歌剧代表作《洪尧迪·拉斯洛》和《邦克总督》成为匈牙利民族歌剧的经典作品。20世纪匈牙利现代音乐家有国际声誉的最重要的两个代表人物是B. 巴托克和Z. 科达伊。他们不仅在发掘匈牙利民间音乐宝藏方面作出了卓越贡献，在音乐民族学理论和实践上作出了杰出的贡献，而且在创作上将匈牙利专业音乐创作提高到了新的水平。特别是巴托克，他在交响音乐、钢琴音乐、室内乐、歌剧、舞剧音乐等领域中的作品，在20世纪现代音乐中都占有重要地位，并对20世纪西方现代音乐的发展产生了重要影响。第二次世界大战后匈牙利作曲家较有影响的人物有F. 萨博、L. 韦伊奈、B. 陶尔多什等人。

【西班牙音乐】

（music of Spain） 西班牙位于伊比利亚半岛，境内山脉纵横，交通不便，因此民间音乐具有地区特色。但它位于地中海西，为欧洲、非洲交通枢纽，历史上除接触希腊、罗马文化、基督教文化外，并受到阿拉伯文化以及吉卜赛文化的影响。这一切都使西班牙的音乐极为丰富多彩，并带有东方色彩，热情奔放。西班牙人民能歌善舞，不少民间舞曲体裁都被欧洲艺术音乐所吸收采用，如“恰空”、“萨拉班德”、“凡丹戈”、“博莱罗”等。西班牙的民间乐器主要是吉他类的拨弦乐器（源自阿拉伯），打击乐器铃鼓、响板、小铃（与吉卜赛人有关）以及各种管乐器，主要是盖塔风袋管。

公元前西班牙处在古希腊、罗马文化圈内。2世纪以来，基督教在西班牙传播。415年西哥特人侵入西班牙以后，尽管西班牙在8世纪时曾受到阿拉伯人、摩尔人的统治，但一直到11世纪西哥特人的仪式和圣歌仍为整个伊比利亚半岛教会所采用，被称为“莫萨拉布（为摩尔人统治下的基督教之意）圣咏”。在12世纪，西北地区的圣地亚哥·德孔波斯特拉大教堂的音乐家们是形成中世纪初期多声部音乐的一个重要乐派；而民间艺人和游吟歌手则发展了单声部音乐。阿方索十世（1252～1285在位）主持编写的《圣母歌集》收集了400首非宗教仪式的单旋律歌曲，法国巴黎圣母院乐派在东北的加泰罗尼亚地区阿拉贡的宫廷中有很大影响。而在南方，阿拉伯音乐的影响到1492年阿拉伯人被赶出西班牙后，仍继续存在。15世纪中，吉卜赛人进入南方安达卢西亚地区，又与当地民间音乐结合产生了所谓“弗拉门科”音乐。



科佩奥斯舞

文艺复兴时期，西班牙最主要的世俗音乐形式是浪漫曲（罗曼斯）和“田园歌”（维良西科）。浪漫曲流行于16～17世纪初，为抒情史诗性的，内容多样，常带有哀怨的性质；是有伴奏的带叠歌的独唱歌曲，也有对唱；并带有戏剧形式，可以在舞台上演出。田园歌在15～16世纪最为流行，特点是叙事和抒情相结合，题材也是多种多样的，除了单声部的以外，

还有二声部到三声部的作品，它的节奏接近舞曲，甚至单成一类——“舞蹈田园歌”。15～16世纪的《宫廷歌曲汇编》中有44首浪漫曲，393首田园歌。歌曲汇编中最常出现的作曲家是J. del 恩西纳（1468～约1530），他还作有14部田园剧和一些圣剧。但他的许多作品因未用拉丁语作歌词，后来都被宗教裁判所禁止出版了。文艺复兴时期，西班牙的最大的宗教音乐作曲家是C. de 莫拉莱斯（约1500～1553）和他的弟子F. 格雷罗（1528～1599）与T. L. de 维多利亚。维多利亚是当时最杰出的复调音乐作曲家，有“西班牙的帕莱斯特里纳”之称。西班牙的管风琴音乐在16世纪有很大发展，它的代表作家为盲音乐家A. de 卡韦松。17世纪中叶，田园歌发展成西班牙民族歌剧，称为“萨苏埃拉”，有前奏、咏叹调、独唱的分节歌、合唱和间奏曲。全国各地大小教堂都有作曲家创作这类作品为宗教节日演出。但因意大利歌剧的流行，未得到充分发展。1750年后，它被在马德里产生和形成的一种反映城市生活的音乐喜剧所取代。18世纪西班牙唯一的重要音乐家是A. 索莱尔（1729～1783），他是D. 斯卡拉蒂的学生、管风琴家，以键盘奏鸣曲著称。

19世纪是西班牙音乐逐渐取得世界影响的时期。19世纪中叶，先后在马德里和巴塞罗那创办了音乐学院。西班牙的传统歌剧“萨苏埃拉”也开始复兴。马德里还有专演萨苏埃拉的剧院。19世纪末和20世纪初，作曲家和音乐学家F. 佩德雷利（1841～1922）领导了民族音乐文化的复兴运动，他编辑的《西班牙民间音乐歌曲集》4卷，除了搜集了民间曲调和配置和声外，还有西班牙古典音乐的范例。他的学生I. 阿尔韦尼斯、E. 格拉纳多斯、M. de 法利亚是20世纪西班牙民族乐派的代表，在不同程度上都受法国印象派的影响。阿尔韦尼斯的作品达200首以上，最著名的是他晚年所作的钢琴曲《西班牙组曲》12首。格拉纳多斯以钢琴组曲《戈耶斯卡斯》和《西班牙舞曲》而闻名于世。法利亚的影响较大，作有舞剧《爱情魔法师》、《三角帽》等。19世纪末至20世纪西班牙音乐演奏家有P. de 萨拉萨特，他是19世纪最出色的小提琴家之一，作有《西班牙舞曲》等；P. 卡萨尔斯是杰出的大提琴家、指挥家、反法西斯战士；盲人J. 罗德里戈（1901～　）是吉他演奏家，作有吉他协奏曲等。20世纪中比较重要的西班牙作曲家还有O. 埃斯普拉（1886～1976）、C. del 坎波（1878～1953）、F. 蒙波（1893～　）、J. 奥姆斯（1906～　）、X. 蒙特萨尔瓦特赫（1912～　）等人。50年代后，涌现了一批采用各种现代主义音乐创作技法的、属于先锋派的作曲家，其中最为人所知的是L. de 巴勃罗（1930～　）。

【奥地利音乐】

（music of Austria）　在历史上，奥地利曾是德意志帝国的一部分。1806年“德意志民族神圣罗马帝国”解体，弗兰茨二世不再作为德意志帝国的皇帝以后，才有奥地利国家的独立发展。因此，奥地利音乐到18世纪为止，属于德意志音乐的一部分，故一般不作为独立的奥地利音乐来叙述。

由于历史、地理的关系，18及19世纪上半叶，奥地利音乐更多接受意大利（尤其是歌剧）的影响，同时也广泛吸收了斯拉夫民族、匈牙利民族的音乐和吉卜赛音乐的因素，因此风格更为多样。总的



A. 贝格的歌剧《露露》剧照

说来，奥地利音乐比较强调音响的感官性，节奏活跃和富于情感表现。18世纪末叶的维也纳古典乐派仍作为整个德意志民族的音乐代表，直到舒伯特时才出现了深深扎根于民间的奥地利音乐艺术的特殊风格。F. 舒伯特毕生主要活动地点局限于维也纳。他的思想情感以及音乐语言和风格，都反映出当时维也纳社会及其市民阶层的典型特征。19世纪30、40年代，奥地利民间舞曲连德勒、华尔兹的特征日益渗入奥地利作曲家的创作，也促使奥地利音乐独特的民族性日益鲜明。这时还出现了J. 兰纳和J. 施特劳斯父子的圆舞曲创作。这些舞蹈性音乐不仅是伴舞音乐，也是具有很高艺术价值的音乐会曲目。19世纪的维也纳，也是轻歌剧的主要发祥地之一，代表作曲家除J. 施特劳斯外，还有F. 苏佩、K. 米勒克尔（1842～1899）、C. 策勒（1842～1898）、C. M. 齐雷尔（1843～1922）、F. 莱哈尔等。他们的轻歌剧音乐优美动听、通俗、明朗，广泛而持久地流传于国内外。

19世纪下半叶，产生了3位晚期浪漫主义的作曲家。在交响曲方面，A. 布鲁克纳继承了J. S. 巴赫、L. van 贝多芬的成就，同时吸取了R. 瓦格纳的音乐手法，并具有奥地利民族特点。他的9部交响曲宏大深邃，唯有《第四交响曲》（《浪漫》）具有标题性和一定的通俗性。他的大型宗教性声乐曲，也具有宏大的气势和篇幅。他的学生G. 马勒在交响音乐方面也有同样杰出的成就，其作品在思想内容上富于哲理性和标题性，在音乐语言和风格上，更具有民主性和民间性。他的10部交响曲（第10部未完成），一方面有贝多芬式的宏伟性，另一方面也具有民歌和民间舞曲风格的纯朴特点。他因袭贝多芬《第九交响曲》的先例，在部分交响曲中加用独唱、合唱，从而更增强其宏伟性和丰富多彩。他的声乐曲大多以管弦乐队伴奏，显示出与奥地利民间音乐（民歌、连德勒舞曲）的血肉联系。这两位作曲家是晚期浪漫主义音乐的杰出代表人物，其影响远远超出了奥地利。在艺术歌曲方面，H. 沃尔夫继承发展了舒伯特的传统，并吸取了瓦格纳的表现手法，其创作含有浓烈的戏剧性，并增强了曲调的朗诵性，在音乐语言和风格上具有晚期浪漫主义的特征。

20世纪继承晚期浪漫主义音乐传统的E. W. 科恩戈尔德（1897～1957），以歌剧、电影音乐创作为主，部分作品至今仍在欧美一些城市上演。同样，F. 施雷克尔（1878～1934）的歌剧创作也以继承晚期浪漫主义为主要特征，其部分歌剧如《遥远的音响》（1912）等，在第一次世界大战后曾轰动一时。J. N. 达维德（1895～1977）的交响曲、合唱曲、管风琴曲等，既吸取了巴罗克的对位技巧，又继承了布鲁克纳的交响原则，其作品大多只在德奥流传。

20世纪奥地利音乐中最重要、影响最深远的是“新维也纳乐派”，以A. 勋伯格和他的两个学生A. 韦贝恩和A. 贝格为代表。他们的作品大多属于表现主义音乐的范畴，具有强烈的不协和效果和独特的表现力。勋伯格早期作品的音乐语言仍属晚期浪漫主义，经过调性解体的自由无调性音乐创作阶段以后，在20年代初转向十二音技法创作。虽然早在勋伯格之前，他的朋友、奥地利作曲家J. M. 豪埃尔（1883～1959）试验并建立了十二音技法，但勋伯格的十二音技法更为著名，影响也更为深远。韦贝恩和贝格作为勋伯格的学生，创作也基于十二音技法，但他们各自都有所创造和发展，贝格并不严格遵循十二音的规则，他创造性地使用无调性和尖锐的不协和音程，甚至也运用传统的曲式原则和某些有调性的因素，获得了强烈的艺术表现和动人的效果。如歌剧《沃采克》和《露露》。这两部歌剧不仅在思想内容上有揭示社会黑暗的进步意义，在艺术上也有所独创，至今仍常在欧美各国上演。韦贝恩在创新上走得更远，他使十二音技法发展为序列音乐，在音乐形式和手法上更刻意追求短小凝炼，在配器上、音色上追求精微新颖，对西方现代音乐的影响和启迪更大。

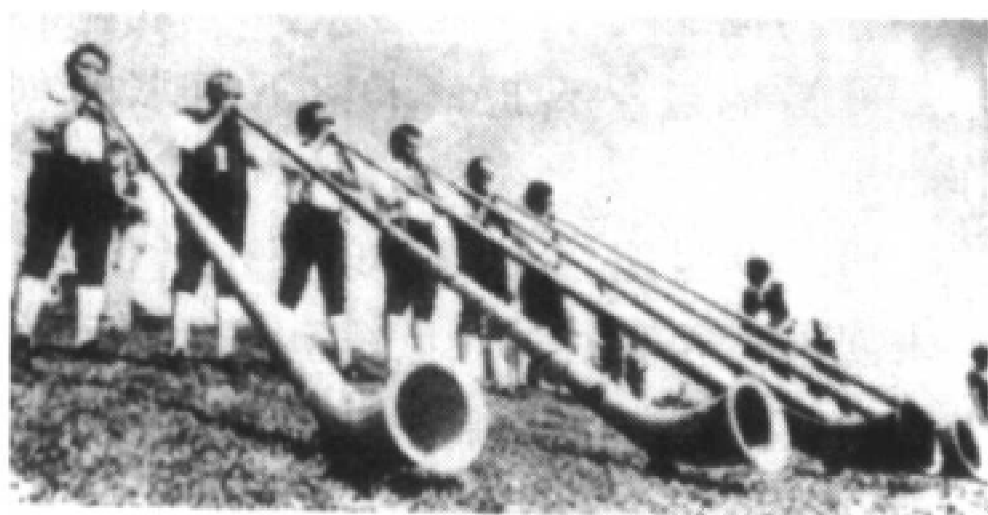
除新维也纳乐派以外，奥地利现代著名的作曲家还有E. 克雷内克，他以喜歌剧《容尼奏乐》（1927）一举成名。该剧曾被译成18种不同的语言上演。此后尚有代表作、以十二音技法写成的歌剧《查理五世》。G. von 艾内姆（1918～　）也以歌剧创作闻名于世。其歌剧《丹东之死》（1946，根据G. 毕希纳的同名话剧）、《诉讼》（1952，根据卡夫卡同名小说）、《老妇还乡》（1970，根据瑞士剧作家F. V. 迪伦马特同名话剧）、《阴谋与爱情》（1975，根据J. C. F. 席勒同名话剧）的音乐具有强烈的不协和性和戏剧性效果。此外，尚有歌剧作曲家F. 策尔哈（1926～　）。他除了作有多部歌剧外，还以续完贝格的歌剧《露露》（1979年首演于巴黎）而闻名于世。现代奥地利音乐中歌剧创作十分突出，这和奥地利、尤其是维也纳具有悠久的歌剧传统和频繁的歌剧演出有关。

奥地利人是具有悠久的音乐文化传统的民族之一，其音乐生活极其丰富，音乐表演艺术人才辈出，如最著名的指挥家K. 伯姆和H. von 卡拉扬以及当代许多著名的钢琴家、歌唱家等。维也纳从18世纪末叶起即成为欧洲音乐文化中心之一，素有“音乐之都”的盛名。“维也纳音乐节”于每年5月举行，其活动以音乐演出为主。“萨尔茨堡音乐节”更具有国际盛誉，每年8月世界著名的音乐艺术家和演出团体云集萨尔茨堡，通过国际广播将实况转播至世界各国。“施蒂里亚州之秋”每年在奥地利第二大城市格拉茨举行，尤以介绍和评议现代音乐作品著称，对现代音乐创作及其流传具有重要的推动作用。

【瑞士音乐】

（music of Switzerland）　瑞士是欧洲西部内陆国家，为多民族居住地区，历史上曾被罗马帝国、法兰克王国、神圣罗马帝国、萨沃伊公国等统治，1499年取得独立。因此瑞士音乐与邻近各国的音乐有密切关系，对欧洲音乐的发展也起过许多作用。

瑞士民间音乐比较有特色的是阿尔卑斯山民的音乐。在声乐方面有称为“约德尔”的山歌，较原始的没有歌词，只有若干音节，反复用从真声到假声又回到真声



阿尔卑斯号

的唱法，富于即兴性，后来发展成约德尔歌曲。山民和牧民们常用阿尔卑斯号（木制，长约90～300厘米不等）招呼畜群归来，其传统音调有50种以上，形成牧民歌曲。其他反映劳动、日常生活和节日等内容的民歌较多。瑞士音乐因地区不同而受德国和法国民歌的影响，13～14世纪中，曾出现受法国影响的瑞士吟唱诗人在各地游唱。民间舞曲大抵和德国相近。

天主教音乐在瑞士颇有影响。720年在圣加尔建立的本尼狄克会修道院，是中世纪欧洲重要音乐中心之一。11世纪起，宗教剧在瑞士各修道院中颇为盛行。13世纪以后，受难乐出现了；中古教会调式的发展与瑞士修道院中开展音乐教育有关。15世纪后，出现一些有影响的音乐家，如H. 格拉雷阿努斯，他将教会调式从8个扩大为12个。J. M. 格莱特勒（1626～1683）写作了大量弥撒曲、经文歌。18世纪中，由于J. －J. 卢梭、H. G. 内格利（瑞士音乐文化协会的创始人）等人要求加强学校美育教育的理论影响，瑞士的音乐教育及合唱队有很大发展。19世纪中叶，瑞士专业音乐开始在欧洲崭露头角。第一个写交响曲的作曲家是H. 胡贝尔，他在德国学作曲，受德国浪漫派音乐的影响。E. 雅克－达尔克罗兹是受法国传统影响的作曲家，主要贡献在音乐教育方面。19世纪末，他创造了体态律动训练体系（又译优律动训练体系），将音乐训练与形体动作结合起来，这种体系推动了现代舞的出现，对20世纪的欧美音乐教学法有很大促进。E. 布洛克是犹太人，也是复兴犹太民族音乐的重要创导者。F. 马丹在早期作品中显示出印象派的倾向，后转向十二音体系，是颇有个性的作曲家。更为世人所知的是在法国出生、属于法国"六人团"的瑞士作曲家A. 奥涅格，他的作品丰富了20世纪的新古典主义音乐，自成一派。此外比较引人注意的作曲家还有W. R. 福格尔（1896～　），他生于莫斯科，后来定居瑞士，是序列音乐作曲家。他的学生R. 利贝曼（1910～　）在50年代中叶相当活跃，写有不少歌剧。W. 布克哈特（1900～1955）则是多产作曲家，歌剧《黑蜘蛛》和清唱剧《以赛亚的幻觉》甚得好评。另一位作曲家H. 祖特迈斯特（1910～　）则以歌剧《罗密欧与朱丽叶》等受到欧洲乐坛的欢迎。目前瑞士的音乐相当普及，有多所音乐学院，最著名的是日内瓦音乐学院。业余音乐组织也很多，如歌曲联谊会就有会员1.5万人左右。

【英国音乐】

（music of United Kingdom）　英国和爱尔兰，历史上曾有凯尔特、朱特、盎格鲁、撒克逊和诺曼等民族在那里生活，又经不断更迭，血缘混杂，最后定居在此。在中世纪，这块地方曾三易王朝；有一段时期，法国北部某些土地曾辖属英国。至于英国与爱尔兰的关系，直到爱尔兰独立后，仍有不少微妙变化。因此，概括英国音乐文化，较为复杂，通常可追溯到7世纪开始形成封建制度前凯尔特族的吟唱诗人音乐。稍后，则有凯尔特和盎格鲁、撒克逊人将罗马天主教的格列高利圣咏曲调

传入英国。和欧洲许多国家同样，在中世纪初，以格列高利圣咏为基础，形成了早期的复调音乐，例如奥加农、吉默尔和福布尔东等音乐样式。1226年里丁教堂僧侣福恩塞特的约翰谱写了朴素纯净的世俗六声部卡农曲《夏天来临》，是欧洲初期复调音乐文献中最卓越的代表作。

15～17世纪 15世纪，英国出现了不少有影响的作曲家。J. 邓斯特布尔最早在固定歌调写作法上加上丰富的装饰和单纯的伴奏。他应用古凯尔特人的五声音阶写作，作品充满生活气息，并具有通俗性的特点。他是早期尼德兰乐派（今称勃艮第乐派）最有贡献的作曲家，曾培养了G. 班舒瓦、G. 迪费等知名学生。

16、17世纪伊丽莎白王朝时期，经济迅速发展，国势强盛，并超越荷兰、葡萄牙等贸易先进国，成为世界第一的商业国。在这个时期，文艺也有很大的发展。英国的琉特和维吉纳音乐，随着诗艺的勃兴也盛极一时。特别是维吉纳音乐，纤细雅致，富有技巧性，对后来器乐曲如变奏曲、托卡塔等体裁的发展，很有影响。当时出版的维吉纳曲集，如《菲茨威廉维吉纳曲集》、《内维尔夫人的琴书》、《威尔·福斯特维吉纳曲集》，还有知名的《少女曲集》等都得到广泛传播。W. 伯德、O. 吉本斯（1583～1625）的创作，尤为著名。伊丽莎白王朝时期还出现了许多动人的情歌，常用琉特琴伴奏，重要作曲家有T. 莫利（1557～1602）、J. 布尔（约1562～1628）等，他们还写了大量的牧歌、经文歌、赞美歌、器乐曲和管风琴音乐。

17世纪后半叶最负盛名的作曲家是H. 珀塞尔，他吸取了威尼斯歌剧的经验，写成富有英国特色的歌剧，是英国民族歌剧的奠基人，《狄多与埃涅阿斯》是他的代表作。他还写了《亚瑟王》等戏剧音乐。可惜他过早夭折，未留下更多的创作。

18、19世纪 英国自珀塞尔逝世后，音乐创作一落千丈。18世纪上半叶德国的G. F. 亨德尔，被安娜女皇聘请到英国，他为英国人民写了许多歌剧和清唱剧。例如《以色列人在埃及》、《力士参孙》、《扫罗》、《犹大·马加比》、《弥赛亚》等。这些清唱剧大都取材圣经故事。由于他能把反外族统治和暴政压迫的内容，同英国牧歌、赞美歌的合唱传统以及意大利歌剧的动人曲调融合在一起，写成富有个性的英雄史诗性音乐，而深受英国人民的欢迎。在这同一时期，诗人J. 盖伊（1685～1732）和作曲家J. C. 佩普施以通俗歌曲、民谣以及亨德尔等人带有程式化的意大利风格的歌剧曲调，加上滑稽幽默的对白，写成《乞丐歌剧》，对英国上层社会和意大利陈规旧套的正歌剧，作了极大的鞭挞和讽刺。《乞丐歌剧》非常受群众欢迎，仅在初演的音乐季就演出了62场，为英国民谣歌剧开辟了道路。

在18世纪后半叶和19世纪上半叶，英国音乐生活受德国、意大利等国影响很大，J. 海顿、C. M. von 韦伯、F. 门德尔松都曾先后访问英国。海顿为伦敦写的12部交响曲、韦伯的歌剧《奥伯龙》、门德尔松的清唱剧《以利亚》，都是在英国首演的。

虽然在珀塞尔之后，英国音乐创作较为贫乏，但它的音乐生活、音乐教育和普及工作却有很大发展。教堂的管风琴音乐一向是英国人民音乐生活的重要组成部分。管风琴演奏家很多，常在贵族官邸中演奏，他们都有较高的地位和待遇。英国人民还喜爱合唱，当时皇家小教堂的唱诗班，相当于一个颇具规模的合唱团。伊丽

莎白王朝时期，许多著名音乐家的成长都与此有关。至今，不少英国家庭还有把家族人员送入教堂唱诗班参加合唱的习惯。英国是最早制定音乐博士学位的国家。这种学位始于1463年剑桥大学，要经过作曲或音乐知识严格的考核才能授予。除大学外，坎特伯雷的大主教，也对教会音乐有卓越贡献的音乐家授予音乐博士的称号。1822年，英国建立了著名的皇家音乐专科学院，许多作曲家、演奏家献身于音乐教育工作。

在音乐理论方面，早在1776年，C. 伯尼和J. 霍金斯在同一时期写了世界最早的《音乐通史》。曾任皇家音乐学院院长的G. 格罗夫于1873年开始从事《格罗夫音乐与音乐家辞典》的准备工作，从1879～1949陆续出版了4版（其后多次增订），是一部有世界影响的音乐辞书。值得一提的还有E. 普劳特，他为音乐基本教育写作了从音乐欣赏、和声学直到配器法和赋格，涉及到作曲法所有领域的教程，形成一个音乐作曲教学的完整体系，对后世有一定影响。另一位音乐理论家C. 格雷（1895～1951）则写了许多卓有见解的评论，其中对英国现状的批判性的论述，尤为精辟，他的不少著作，被译为多种文字出版。

英国自珀塞尔以来的200年间，虽然没有出现过具有世界影响的作曲家，但在本国范围内还是有不少受群众喜爱的作曲家，如19世纪中叶爱尔兰的M. W. 巴尔夫（1808～1870）和V. 华莱士（1812～1865），都写了一些曲调优美、风格清新的歌剧。前者以《波希米亚少女》、后者以《玛丽塔娜》而知名。稍后则有A. 沙利文与剧作家W. S. 吉尔伯特（1836～1911）写了许多英国风格的喜歌剧，这是继承民谣歌剧传统写成的略近于轻歌剧的歌剧。其中像《日本天皇》、《皮纳福号军舰》和《彭赞斯的海盗》脍炙人口，至今仍常在英语系国家上演。

20世纪　19和20世纪之交，可以说是英国近代音乐文化的转折点。E. 埃尔加是这个转折的先行者。他有高度的创作技巧和非常巧妙的配器手法，以管弦乐《谜语变奏曲》和雄伟壮丽而带有神秘感的清唱剧《杰龙修斯之梦》最为著名。稍后的F. 迪利厄斯与其说是英国传统，毋宁说更多受印象主义影响。他写了不少纤细柔美的音乐和协奏曲。在有些作品中，他把乐器和人声微妙地融合在一起，非常动人。G. 霍尔斯特曾沉醉于印度哲学，他同样具有高度的管弦乐创作技巧，交响组曲《行星》在今天得到重新的评价。在埃尔加等人的同一时期，P. 沃洛克（1894～1930）写了不少精致的英国风格的歌曲。G. 班托克（1868～1946）则收集、改编了许多英国和各地方民族的民歌，并写了不少取材东方和具有东方特色的音乐。

在20世纪初期特别是第一次世界大战后，由于现代主义音乐不断涌入英国，不少作曲家竞相模仿。但是大多数创作由于缺乏民族特色和独创精神，未能在世界乐坛博得广泛声誉。另一方面，有些作曲家则继续发扬英国传统并吸收了某些现代的创作手法，取得较大的成就。其中有R. 沃恩·威廉斯、A. 巴克斯（1883～1953）和J. 艾尔兰（1879～1962）等人。沃恩·威廉斯是继埃尔加以后英国最有贡献的作曲家之一，曾受印象主义影响，但他非常重视民间音乐，是英国民歌协会的成员。他曾深入研究英国的民间音乐，特别是诺福克地方民歌，并把它应用到自己的作品里。他还深入研究英国音乐史，吸收本民族的创作经验，丰富自己的创作。代表作有《伦敦交响曲》、《田园交响曲》、

《第六交响曲》等9部交响曲。他所写的《民族音乐论》在世界有深远影响。巴克斯和艾尔兰都继承浪漫主义的传统风格。巴克斯喜爱取材于爱尔兰诗歌，使用爱尔兰地方音调，他的7部交响曲为英国乐坛加了光辉。艾尔兰则以精致的器乐小曲和抒情独唱曲等作出了贡献。

两次世界大战之间，英国的音乐文化出现了一个真正的文艺复兴期，涌现一大批优秀的作曲家，例如A. 布利斯、C. 兰伯特（1905～1951）、E. 鲁布拉（1901～ ）、W. 沃尔顿、A. 罗斯索恩（1905～1971）、M. 蒂皮特（1905～ ）和B. 布里顿等。布利斯走过各种不同的创作道路，从早期的《色彩交响曲》那样反传统的现代主义，经过对各种风格的探索，最后转向像康塔塔《福音》那样充满中世纪情趣的音乐。他被英国皇室授名为"女王的音乐大师"。鲁布拉写了许多器乐和合唱音乐，特别是8部交响曲。兰伯特写了不少舞剧音乐和优秀的评论，其中所著《嗬！音乐》（1934）一书最为知名。沃尔顿早期风格追随A. 勋伯格和B. 巴托克，常使用爵士音乐节奏，晚年还使用十二音技法，新浪漫主义在他创作风格中占有重要位置。他的叫《小提琴协奏曲》、管弦乐组曲《门面》和清唱剧《伯沙撒王的宴会》都很有名，特别是后者，继承了亨德尔以来英国合唱音乐的传统，应用了较新的手法和大量不协和和音，很吸引人。罗斯索恩深受P. 欣德米特的影响，他所写的交响曲和弦乐协奏曲，获得了世界声誉。

第二次世界大战后　在这个英国的新文艺复兴期，最能作为代表的作曲家是蒂皮特和布里顿。蒂皮特在第二次世界大战前后，把新浪漫主义和英国古老牧歌融合起来，形成自己的风格。1944年所写的清唱剧《我们时代的孩子》是一部反法西斯的充满人道主义的作品。它不仅揭露和控诉了法西斯的罪恶，还描写了由于人类的盲目性而带来的残忍和愚昧。曲中应用了许多黑人灵歌，非常感人。他著名的《第三交响曲》是为女高音和乐队写成的。布里顿被认为是英国自珀塞尔以来最伟大的"音乐上的希望和现实"，是使英国在国际乐坛重放光芒的巨星。他的代表作是1945年完成的歌剧《彼得·格兰姆斯》。该剧通过一个渔民的悲剧，表现个人与社会现实的矛盾，是一部被誉为挽回了英国乐坛声誉的作品。他的创作范围极广，仅就歌剧而言，就有正歌剧、室内歌剧和儿童歌剧等。他写了许多既有普及作用又有高度艺术价值的作品，例如管弦乐曲《青少年管弦乐队指南》等。他曾致力于世界和平运动，写了不少有关反战题材的作品，他和蒂皮特同样，都是富有正义感和人道主义精神的音乐家。他的音乐语言，广泛吸收I. F. 斯特拉文斯基、欣德米特、A. 贝格、M. П. 穆索尔斯基和G. 普契尼等人的精华，并和英国的民族特色融合在一起。

第二次世界大战以后，除上述许多作曲家继续活跃于英国乐坛外，还涌现许多年轻有为的作曲家。其中有不少人深受十二音技法、序列音乐和巴托克的影响。如E. 勒琴斯（1906～ ）、H. 塞尔（1915～ ）、P. R. 弗里克（1920～ ）、L. 汉密尔顿（1922～ ）等。

在60年代以后，随着先锋派文学、剧坛"愤怒的青年"的勃起，许多青年作曲家走上比十二音音乐更彻底地背离传统的道路。他们探索和研究各种新的创作方法，建立各种体系，并且以此作为向英国旧传统的"重绅主义"的挑衅，其中有仿效O. 梅西昂和使用爵士手法的M. 威廉

森（1931～　），应用爵士手法的R.R.贝内特（1936～　）以及在电子音乐、偶然音乐等方面作了许多探索的C.卡迪尤（1936～　）等。

除专业音乐活动外，英国的民间音乐对世界也很有影响。苏格兰和爱尔兰的民歌、舞蹈、音乐和军乐都为世界人民所喜爱。英国系统的民歌，很多是用没有或少有半音进行的五声音阶写成，很有特色。它那淡淡哀愁的情调，给人以深切的感受。英国还有独特的称为“安瑟姆”的宗教赞美歌，有将盎格鲁、撒克逊人的习俗和基督教的特色相结合的民间风土音乐，还有许多与基督教节日有关的音乐，特别是称为“凯罗尔”的圣诞颂歌，以及在节日围着花柱跳舞用的摩里斯舞曲，都很有代表性。

【法国音乐】

（music of France）　法国音乐的渊源可以追溯到最早居住在法国本土上的克尔特、高卢等部族的民间音乐。公元前58～前51年，罗马人征服了高卢人，形成高卢－罗马文化。纪元后最初几百年，法兰克人占领高卢，哥特人侵入法国西南部，勃艮第人侵入东南部，都带来各自的文化。上述这些部族的音乐，成为法国音乐文化发展的基础。

关于法国民间音乐的最早的文字记载，见于9世纪的文献。其中描述了古代的叙事乐、数字游戏歌，以及笛、风袋管、拨浪鼓和号角等乐器的使用，当时音乐在人民生活和宗教仪式中占重要地位。

法国民歌大部分都是单声部的，多为独唱曲，也有对唱曲。布列塔尼半岛流行一种由两个歌手轮流应答式的对唱，在每一段歌词的末尾为重唱。多声部歌曲主要流行在南方巴斯克和科西嘉地区。法国民歌的特点是注重歌词的吟诵，有些古老的曲调是将言语音调初步加工成咏叙调。典型的节拍是$\frac{6}{8}$拍，有时与$\frac{9}{8}$拍、$\frac{3}{8}$拍结合，也有的歌曲是$\frac{3}{4}$拍领唱和$\frac{2}{4}$拍叠歌连在一起。古老的民歌大都从主音到五度音的曲调进行开始。有些地区的舞蹈音乐已经成为流行各地的著名舞曲，如布列塔尼的加沃特舞曲，普罗旺斯的法朗多尔舞曲等。法国民间音乐的调式主要是大调、自然小调，古自然调式和交替调式也很普遍。

中世纪的音乐　法国的专业音乐可以追溯到公元5世纪的宗教音乐。直到8世纪上半叶，高卢人都是用高卢圣咏作为礼拜仪式用的音乐，其中含有多神教的和世俗的因素。到8世纪末，由于加洛林王朝采用罗马教会典礼，格列高利圣咏排挤了高卢圣咏而居统治地位。利摩日、梅斯、鲁昂等地修道院成立圣歌学校推广格列高利圣咏。诺曼底、利莫赞等地有了符号记谱法，并有专门从事音乐研究的理论家。9世纪查理曼大帝国崩溃和教廷衰退时期，宗教音乐中产生了新的音乐形式，鲁昂的瑞米耶日修道院和圣加尔修道院的僧侣创造了“西昆斯”（散文诗花腔歌调）和“特罗普”（填词花腔歌调）。这是世俗音乐对宗教音乐的渗透。利摩日城的圣马夏尔修道院的复调音乐活动，形成了欧洲音乐史上最初的乐派。自此至15世纪末，法国成为高度发达的复调宗教音乐中心。从11世纪起，世俗音乐有了很大发展，在流浪艺人、民间歌手中普遍流传的是抒情独唱歌曲“埃斯坦皮耶”和舞蹈歌曲“巴拉德”。12、13世纪，法国南方和北方的吟唱诗人成为单声部抒情歌曲的主要创作者。他们之中一类是出身于贵族的业

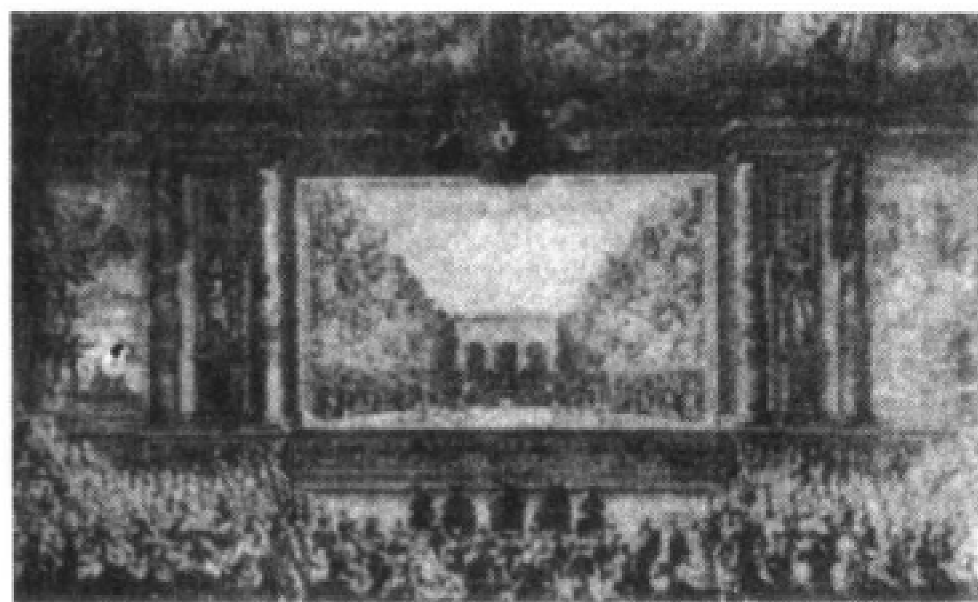
余音乐爱好者，一类是出身于平民的专业作曲者。贵族出身的吟唱诗人由流浪艺人为他伴奏，平民出身的吟唱诗人把手艺匠、市民的特点带到这种艺术中来，所以它不仅仅是骑士的艺术。吟唱诗人演唱的多为爱情的、世态风俗的、十字军东征的内容。体裁有田园歌、晨歌、史诗歌、对唱游戏歌、埃斯坦皮耶等。北方的吟唱诗人以阿拉斯城为中心，它的代表作曲家亚当·德拉阿尔（约 1250 ~ 约 1306）创作了带有音乐的戏剧作品《罗班和马里翁》。

12 世纪后半叶到 13 世纪，教会多声部音乐活动的中心从利摩日转到巴黎，出现了以莱奥南和佩罗坦为代表的巴黎圣母院乐派。这时的体裁除给格列高利圣咏曲调加上新曲调一直到 4 个声部的奥加农以外，还有在圣咏曲调上加不同歌词的新曲调的经文歌以及所有声部的曲调都是作曲家新创作的“孔杜克图斯”等新体裁的出现，完成了所谓“古艺术”的发展阶段。

14 世纪是所谓“新艺术”时期。法国是“新艺术”的发祥地，它已经表现出人们开始摆脱中世纪教规束缚，文艺复兴初期的世界观和美学观，音乐表现手法大大丰富了。这个时期的经文歌的最大特征是采用了等节奏型，即固定歌调和其他声部用同一节奏型反复，大大加强了乐曲结构的统一性。P. de 维特里在他的理论名著《新艺术》（约 1320）中探讨了有量记谱法以及节拍等问题，他称这种新型音乐为“新艺术”。“新艺术”的大师为 G. de 马绍，他从事世俗音乐和宗教音乐两方面的创作。他所作的巴拉德、回旋歌多为两三件乐器伴奏的独唱曲，他所作的 4 声部弥撒曲《圣母弥撒曲》，是最早由一位作曲家独立完成的大型复调音乐。

15 世纪，勃艮第公国的政治、经济力量迅速上升，文化繁荣，勃艮第乐派跃居欧洲复调音乐发展的前列。这个乐派的代表人物是 G. 迪费和 G. 班舒瓦，这个乐派主要从事复调音乐风格的探索和实验，因而大型复调音乐体裁得到发展。这个时期标志着从“新艺术”向文艺复兴风格的过渡。

文艺复兴和古典主义时期 16 世纪，在文艺复兴鼎盛时期法国音乐得到繁荣发展。代表法国人文主义精神的音乐体裁是世俗的歌谣曲。歌谣曲反映了市民阶层的爱好，确立了法国音乐的民族性，有意识地不再模仿后期尼德兰乐派的繁琐的复调技法，向主调音乐演变，并恢复了法国式的简洁流畅和描绘性。它的代表人物是 C. 雅内坎。他的著名作品有《马里昂战役》、《狩猎》、《鸟之歌》、《巴黎的喧哗声》等。歌谣曲流行全欧，后来意大利以它改编的器乐曲称作“法国坎佐纳”，是巴罗克时代飞跃发展的器乐的萌芽。这时的主要乐器是琉特、六弦维奥尔琴等，当时小提琴还是纯民间乐器，它在文艺复兴时期逐渐成为主要乐器，这过程反映了平民文化与贵族文化的尖锐斗争。



18 世纪法国宫廷演出吕利作品的盛况（绘画）

17 ~ 18 世纪上半叶，法国史学家称为古典主义时期，音乐史上称为巴罗克风格时期，此时盛行代表法国宫廷审美趣味的洛可可风格。在路易王朝的君主专制下，宫廷音乐兴盛起来。同时，由于与佛罗伦萨的美第奇家族数次联姻，也带来强大的

意大利影响。1659年，上演了R. 康贝尔（约1627～1677）的宫廷歌剧——田园剧《伊西》。1671年他的5幕田园剧《波莫娜》，在第1座法国宫廷歌剧院的开幕式上演出。佛罗伦萨人J. －B. 吕利是法国民族歌剧的奠基人。他的歌剧《阿尔米达》、《忒修斯》取材于古希腊的神话和历史英雄故事，具有抒情悲剧的特色。有许多舞蹈与合唱场面，戏剧性的独白——朗诵调吸收了法国古典悲剧的朗诵特点，从而表现出法语诗歌的韵律。吕利还设计了由慢、快、慢3部分组成的"法国序曲"形式，对欧洲器乐发展有很大影响。吕利以后，法国歌剧向娱乐方向发展，抒情悲剧变成了嬉游演出。

18世纪中叶，J. －P. 拉莫的田园诗般的牧歌式风格的歌剧问世。他的歌剧显然是受到当时流行的洛可可风格的影响。他的代表作是《妩媚的异乡》、《卡斯托耳和波吕丢刻斯》。拉莫还创立了关于和弦、和弦转位、基本和声功能的学说。他和F. 库普兰是法国哈普西科德学派的完成者，这个学派的风格以优美、典雅、运用民间舞曲素材、描绘日常生活情景、富于装饰音而著称。他们创造了舞曲性组曲和标题小品，并预示了近代钢琴的织体手法。

启蒙运动影响下的法国歌剧 18世纪中叶，意大利趣歌剧传入法国，在音乐界引起激烈争论，史称"丑角论战"。实际上它是以百科全书派为代表的平民知识界与贵族艺术代表之间、平民美学观点与贵族美学观点之间的斗争；结果产生了法国歌剧的新体裁。它的第1部作品就是J. －J. 卢梭的《乡村卜者》。剧中主人公不再是神话传说中的英雄而是平民百姓，以对白代替朗诵调。1702年巴黎建立意大利喜歌剧院，经常上演法国喜歌剧。

从18世纪后半叶到19世纪，一直到H. 柏辽兹以前，法国民族音乐处于衰落时期，在法国乐坛上起主导作用的都是外国作曲家，如C. W. 格鲁克、L. 凯鲁比尼、G. 斯蓬蒂尼、G. 罗西尼、G. 迈耶贝尔等，他们长期居住在法国，许多作品都在法国创作和上演。格鲁克的歌剧改革是以意大利歌剧和法国歌剧为基础的，特别是他在巴黎时期创作的歌剧《伊菲格涅亚在陶罗人里》，它的抒情场面和世态风俗的场面，显然是借鉴了法国的歌剧传统。他的歌剧也影响了法国歌剧创作。

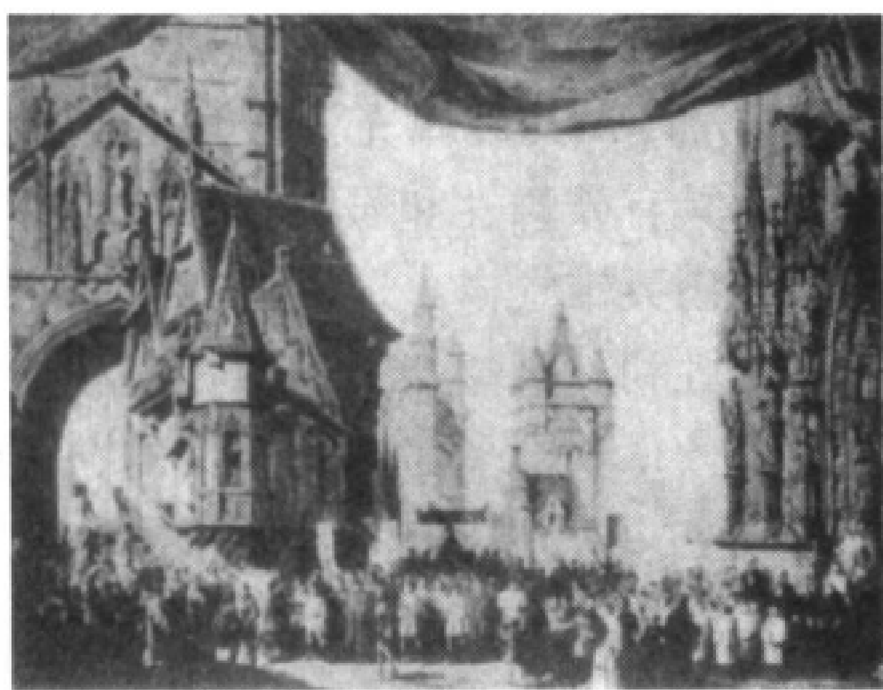
、法国大革命前夕，出现了一种严肃喜歌剧。它宣扬人的高贵与卑贱不取决于它的出身，而取决于个人的品质，为法国大革命时期的"拯救歌剧"作了准备。它的代表作曲家是比利时人A. －E. －M. 格雷特里。他善于运用交响性的描绘手法，采用了后来称为主导动机的手法。他的著名作品是《狮心王理查》。

法国大革命和拿破仑专政时期 法国大革命使音乐的社会性起了根本变化。为帝王宫廷和贵族沙龙所垄断的音乐，现在走向街头广场，出现了革命群众庆祝活动的露天演出。这时最流行的革命歌曲有：《就这么办》、《卡马尼奥拉》，这两首都是民间曲调填词歌曲。C. －J. 鲁热·德利尔的《马赛曲》，其旋律充满号角和呐喊声的音调，具有鼓舞性和号召性，节奏铿锵有力，充满英雄气概。这时的合唱和康塔塔为欢庆胜利、哀悼烈士、颂赞共和的革命活动服务；歌剧多为人民起义的、革命的题材所占领，并出现了"拯救歌剧"，其代表作有J. －F. 勒絮尔的《山洞》，凯鲁比尼的《洛多伊丝卡》和《两天》等。法国大革命时期音乐的群众性、社会性和伦理性，给后来的音乐艺术以巨大影响。

拿破仑专政时期（1797～1814），法国音乐处于停滞状态。表面上慷慨激昂、

富丽堂皇，实质上装腔作势、华而不实的所谓“帝国风格”的作品充斥歌剧舞台。只有斯蓬蒂尼的《贞洁的修女》能够保持格鲁克歌剧的传统。他运用音乐的交响发展手法，着重刻划人物的激情和戏剧矛盾的冲突，为法国大歌剧，尤其是迈耶贝尔的创作开辟了道路，对柏辽兹的创作也有所影响。

浪漫主义时期　19世纪10～20年代法国喜歌剧开始浪漫主义化。它的代表作曲家之一是F. A. 布瓦尔迪厄。他的喜歌剧《白衣姑娘》的主人公接近当时浪漫主义文学作品中的人物形象。他运用了富于色彩的管弦乐手法（如采用了竖琴），在旋律上使用了苏格兰的音乐语言，从而使这部歌剧面目一新。19世纪30～40年代，在D. F. E. 奥贝尔、A. 亚当、F. 阿莱维等人的喜歌剧中加强了抒情因素，运用了民歌素材。奥贝尔的喜歌剧《弗拉·迪亚沃洛》、《黑斗篷》、《青铜马》等，犀利机智，充满了法国式的俏皮。他的大歌剧《波蒂奇的哑女》是以1697年那不勒斯人民起义为题材，配合了当时一触即发的革命情势。它在布鲁塞尔的首演（1830），激发了比利时人反抗荷兰人的起义。



F. 阿莱维的大歌剧《犹太女郎》（绘画）

19世纪30年代，法国音乐进入繁荣期。在歌剧创作方面有阿莱维的大歌剧《犹太女郎》，亚当的舞剧《吉赛尔》，以及创立了法国浪漫主义歌剧艺术的迈耶贝尔，他的代表作有《恶魔罗贝尔》、《胡格诺派教徒》、《非洲女郎》等。在器乐方面，作曲家H. 柏辽兹对法国音乐文化的发展作出了杰出贡献。他创立了标题交响曲。柏辽兹的交响音乐的特点表现在突出其舞台效果和标题性；他发展了拉莫、格鲁克、勒絮尔、斯蓬蒂尼在序曲方面的成就，并把维吉尔、莎士比亚、拜伦、歌德等古典文学大师笔下的人物形象带到音乐中来，恢复了法国大革命时期的群众性、民主性的艺术传统。柏辽兹是配器领域的革新家，他使管弦乐队具有了现代的编制和表现力，著有《配器法》。

30～40年代的巴黎是欧洲音乐文化的一个中心，许多国家的音乐家如F. F. 肖邦、N. 帕格尼尼、G. 罗西尼、F. 李斯特等都被吸引到这里来。法国小提琴学派从19世纪初起，对欧洲发挥了影响。它的鼻祖是J. －M. 勒克莱尔。后来意大利小提琴家G. B. 维奥蒂从1782年起在巴黎住了10年，他与他的弟子P. 罗德、R. 克鲁采和P. 巴约的演奏形成了法国小提琴学派的风格。40年代末，法国歌剧受现实主义文艺思潮的影响，出现了抒情歌剧。其中浪漫曲、谣唱曲、叙事曲、咏叙调等比较生活化和室内性的形式代替了大歌剧的庞大结构，合唱与重唱得到发展。抒情歌剧的题材多取自文学名著，如C. 古诺的《浮士德》和《罗密欧与朱丽叶》，A. 托马的《迷娘》和《哈姆雷特》，J. 马斯内的《维特》等。这些作品大都把爱情主题提到首位，而未能充分展示出原著的社会的和哲学的意义。有些则取材于东方，如G. 比才的《采珠人》，L. 德利布的《拉克美》等。

法国抒情歌剧的现实主义手法，在比才的歌剧《卡门》中达到炉火纯青的境

地，可说是19世纪法国歌剧艺术的顶峰。它的人物形象个性鲜明、逼真而生动，戏剧结构严整紧凑；世态风俗场面的音乐色彩丰富。但是比才的现实主义成就在以后的法国歌剧中没有得到发展。由于意大利真实主义思潮的影响，使法国歌剧创作出现了自然主义的倾向。

芭蕾作为独立的艺术形式，从19世纪30年代开始在法国盛行，那时的最高成就是亚当的《吉赛尔》。到70年代，德利布把完整的戏剧结构和广阔的交响气势带到芭蕾中来，他的代表作是《葛蓓莉亚》和《希尔薇亚》。

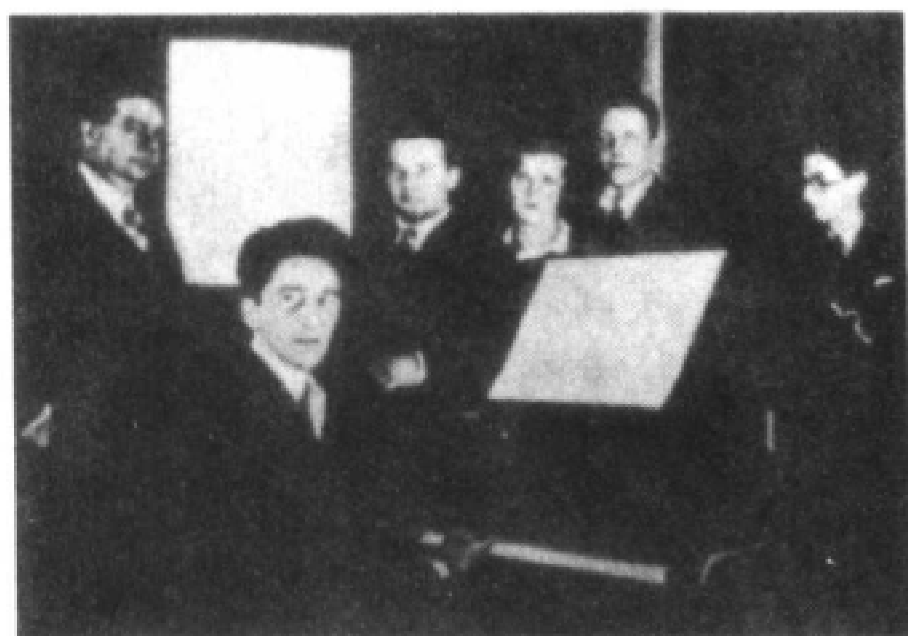
50年代末出现了新的音乐戏剧体裁——轻歌剧。J. 奥芬巴赫的轻歌剧题材多样，但中心主题都是描绘当代风尚，针砭当时的资产阶级道德，同时却又纵容了当时的轻佻低级的趣味。奥芬巴赫的抒情风格在他最后一部创作——歌剧《霍夫曼的故事》中得到充分发挥。

巴黎公社和民族乐派 巴黎公社时期法国文化生活曾发生了重大转变。公社提出“艺术面向群众”的口号，号召艺术家们到群众中去。F. S. 达尼埃尔成为当时杰出的音乐活动家。他任巴黎音乐学院院长期间，曾拟定了一个教育改革方案，但由于公社失败，他被枪杀而未能实施。1888年，在里尔的一个工人节日上，第1次唱出了无产阶级革命的战歌《国际歌》，歌词作者为诗人鲍狄埃，作曲者为法国工人作曲家P. 狄盖特。这首歌曲已经被全世界革命人民看作是国际无产阶级团结战斗的宣言。

普法战争以后，法国加强了复兴民族音乐传统的运动，促进了器乐的发展。1871年成立了民族音乐协会，它的组织者之一是C. 圣-桑斯。他的器乐作品力求和谐严谨，艺术趣味纯正，风格典雅优美，但有时流于只求形式完美而忽略了内容的深刻性。从1886年起任民族音乐协会会长的是F. 普朗克。他力求把法国浪漫主义音乐和古典主义结合起来。他的作品充满了悲壮崇高的情感，独居自省和欣喜若狂的情绪形成鲜明对比，并用半音和声和七和弦、九和弦形成浓重强烈的色彩。这一时期的器乐作曲家还有E. 拉洛、E. 肖松、E. 夏布里埃以及有“法国舒曼”之称的G. 福雷等等。

20世纪的音乐 19世纪末20世纪初，印象主义音乐的代表人物C. 德彪西受到印象主义绘画和象征主义诗歌戏剧的影响，在民族音乐传统的基础上，吸收了东方音乐的因素，创造出崭新的风格，使音乐的表现力大大丰富，他的创作倾向于描绘性，缺乏更深刻的思想性。德彪西在和声、调性、题材和配器等方面的探索和创新，对现代主义音乐有重大影响。印象派的另一位大师M. 拉韦尔，他和德彪西具有同样敏锐的色彩感和细腻的审美趣味。但德彪西是任凭想象力的自由驰骋，而拉韦尔更注重形式的严谨，喜好运用民间音乐素材，尤其是西班牙的旋律和节奏。这一时期对法国音乐有所贡献的还有P. 迪卡斯、福雷、C. 科什兰、V. 丹第、A. 鲁塞尔等。

20世纪初，法国音乐界异军突起，E. 萨蒂举起反对印象主义的旗帜，他的代表作是舞剧《炫技表演》。在萨蒂的影响下，被称为“六人团”的D. 米约、A. 奥涅格、普朗克、G. 奥里克、L. 迪雷、G. 塔耶费尔（1892～1983），他们在创作上和思想上并没有统一的原则，只是在反对浪漫主义和印象主义的共同立场上联合在一起。其中最多产的是米约，他醉心于各种手法的创新，一直到运用多调性的写法。奥涅格是瑞士人，他的管弦乐曲《太平洋



“六人团”

231》使他名震全欧，他的最有价值的作品是清唱剧《火刑堆上的贞德》和交响乐作品。年纪最大的迪雷是法国共产党员，作有大提琴协奏幻想曲、弦乐四重奏曲等，他根据毛泽东的诗词谱写了由男高音、合唱与乐队的《长征》。奥里克是萨蒂的继承人，他头脑敏锐，天性幽默，音乐写得俏皮而富于独创性。普朗克的创作把古典的明晰和泼辣的讽刺结合在一起，晚年转为严肃的新风格，表现在歌剧《加尔默罗会修女的对话》和弦乐定音鼓协奏曲中。塔耶费尔是位女作曲家和钢琴家，作有钢琴协奏曲、钢琴叙事曲等。

1936年法国出现了一个新的青年作曲家团体“青年法兰西”，参加的作曲家是O. 梅西昂、A. 若利韦等。他们公开声明拥护唯灵论，用现代的音乐技术宣扬天主教教义。梅西昂是现代西方音乐的主要代表人物之一，他钻研印度音乐，研究鸟的歌唱，又深受19世纪C. －A. 弗朗克作品的熏陶，形成了他的独特风格。若利韦探求西方音乐与非洲、波里尼西亚、远东音乐的综合。他为电子乐器“马特诺电琴”和管弦乐队写的协奏曲，就是这方面的代表作。A. 勋伯格和A. 韦贝恩的学生R. 莱博维茨以自己的创作和理论著作宣扬十二音技法。他的学生P. 布莱兹从韦贝恩的创作原则进一步演绎成整体序列的创作方法。第二次世界大战后P. 谢菲尔(1910～　）和P. 亨利（1927～　）试验创作具体音乐，他们的作品汇入了20世纪“先锋派”的潮流。

【德意志音乐】

（music of Germany）　古代日耳曼民族的音乐已难以考证，如今仅有出土的古代乐器骨笛和铜铸的管乐器卢尔。18世纪末在丹麦及德国北部发现的史前时代的乐器卢尔，大约产生于公元前16～前6世纪。卢尔长达2米，常成对，其铸造技术相当完善。据历史记载：古罗马人常把日耳曼俘虏用于演奏乐器。由此可见，铜管乐器的制造与演奏，在日耳曼民族中已有悠久的历史。

中世纪　由于教会的严酷统治，日耳曼民族的器乐传统有所削弱或中断，声乐居主导地位，但日耳曼的声乐中常常具有器乐性。9世纪后，东部的弗朗克王国称为德意志，这时已在格列高利圣咏的基础上有所突破，产生了具有曲调性和抒情性的新形式特罗普和西昆斯，丰富了歌唱的表现力和音乐性，并显示出与器乐的联系，有别于格列高利圣咏的纯声乐性。与此同时，民间艺人和流浪乐师仍演奏乐器，但常遭到教会的取缔与迫害。随着城市的兴建，世俗歌曲于12世纪兴起，并出现了德意志最早的戏剧音乐，其作者是女作曲家H. van宾根（1098～1179)。12～13世纪间，出现了富于抒情性的“恋诗歌”，与罗曼民族的吟唱诗人的诗歌相仿，同属于骑士文艺。最著名的恋诗歌手是福格尔韦德的瓦尔特（约1170～约1230)，他的歌曲以词曲并茂称著。当时，恋诗歌手们常举行歌唱竞赛，这说明歌唱艺术已相当发达。根据19世纪在巴伐利亚州南部修道院图书馆中发现的12、13世纪的

诗歌集手抄本《博伊伦之歌》可以看出，即使在宗教和封建势力严酷统治的禁欲主义时代，民间仍然存在着热爱生活、反抗宗教压迫的世俗性诗歌。随着市民文化的发展，14世纪在德意志南部、西南部的城市中产生了“歌唱师傅”。他们大多是手工艺匠或一般市民，与恋诗歌手多为骑士有所不同。歌唱师傅制度常具有手工艺行会的性质，按严格的规定进行诗歌创作、演唱实践与考核，分学徒、学友、歌手、诗人、师傅5个等级。最著名的歌唱师傅是纽伦堡的鞋匠 H. 萨克斯（1494～1576），他的诗歌以诗词、而非以音乐称著。恋诗歌手和歌唱师傅的音乐多为单声部的独唱曲，由简单的乐器伴奏。与此同时，在城市中还有同样按行会方式组织的城市吹鼓手，他们对器乐的振兴起了促进作用。管乐在当时的市民生活中起着重要作用，如在城楼上吹奏铜管乐器报时、报警以及为节庆、婚礼奏乐等。这时，管风琴音乐也有所发展，出现了著名的盲人管风琴家 C. 保曼（约1410～1473），他是早期文艺复兴时期的多才多艺的乐师。



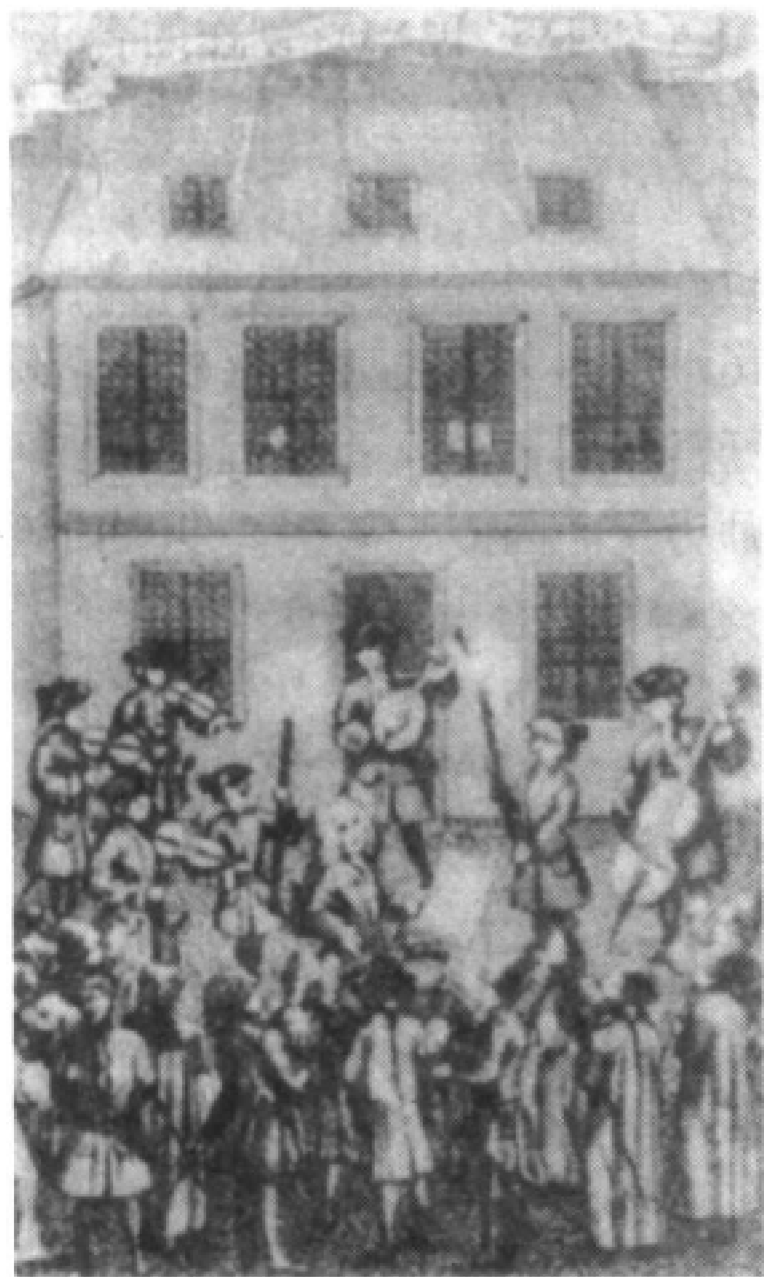
马丁·路德和他谱写的众赞歌

宗教改革与文艺复兴时期 宗教改革对德意志音乐演变起了决定性的作用。宗教改革家马丁·路德曾根据民歌（包括情歌）改编或创作了不少新教的众赞歌，由参与做礼拜的广大群众一起歌唱，改变了以往旧教仅由唱诗班歌唱的惯例。这不仅使音乐得到普及，也加强了宗教音乐与民间的联系，并对德意志音乐民族特性的逐步形成有深远的影响。众赞歌不仅成为新教礼拜仪式的核心内容，也成为后世不少作曲家（如 J. S. 巴赫）创作的音乐基础。

在这一历史时期中，欧洲乐坛上先后占主导地位的尼德兰音乐家和意大利音乐家，也在德意志音乐生活中占有主导地位。16世纪，不少德意志诸侯聘请佛兰德乐师任宫廷乐长，17世纪起，以改聘意大利乐师为主。因此，从文艺复兴时期直至18世纪初，德意志音乐还谈不上具有鲜明的民族特性，而深受异族音乐的制约。但这并不意味着这时的德意志音乐没有创造和发展，17世纪在宗教音乐方面（受难曲、康塔塔等）以及器乐方面（尤其是管风琴音乐和乐队组曲形式）均有很大发展。这时突出的代表人物，在17世纪上半叶有被称为“三S”的 H. 许茨（1585～1672）、J. H. 沙因（1586～1630）和 S. 沙伊特（1587～1654），在下半叶有 J. J. 弗罗贝格尔（1616～1667），J. 帕黑贝尔（1653～1706）和 J. 库瑙等，他们为18世纪德意志的巴罗克音乐打下了基础。其中，许茨对德意志音乐作出了突出贡献。他将佛兰德、意大利的音乐成就和德意志中部的传统形式（新教众赞歌等）加以融合，在声乐创作中使音乐与德语的特性相适应，并使朗诵调德语化，在器乐中使音乐动机个性化。他是文艺复兴音乐和宗教音乐改革的集大成者，被人们奉为“新的德意志音乐之父”。

巴罗克时期 18世纪上半叶的德意志音乐，在汲取意、法、英诸国音乐成就的基础上，谱写了德意志音乐历史中第一个光辉的篇章。音乐生活的中心，除教堂外，宫廷也日益活跃。即便是小国也竞相设立乐队、招聘乐长，甚至建造自己的歌剧院。这对德意志音乐的普及和发展，对

德意志音乐生活多中心的形成，以及此后长期的延续（甚至一直到如今），都有深远的影响。



J. S. 巴赫和他领导的业余乐队（绘画）

与社会的保守、落后相适应，18世纪上半叶的德意志音乐在许多方面仍有保守、落后的现象。如复调仍占主导地位，仍奉意大利或法兰西的音乐风格为楷模，而缺乏对本民族音乐风格有意识的追求等等。这一时期，在一些先进的国家，主调织体早已处于统治地位，并已形成其民族特有的音乐风格，德国相形见绌。但即使在这种情况下，伟大的作曲家，他们在有限的范围内进行了登峰造极的创造，把旧的发挥到极限，并为新的开拓了远大的前景。J. S. 巴赫就是这样一位集古代音乐之大成、开近代音乐先河的人物。他的复调音乐继尼德兰乐派在技艺上充分发挥之后，在艺术表现上开拓了崭新的境界，扩大了思想情感的表现幅度，使之充分个性化。他继承并发展了自路德以来新教众赞歌的传统，融汇了北德、中德、南德以及别国管风琴乐派的成就，把德意志新教的管风琴艺术推向了高峰。与此同时也为哈普西科德艺术开创了新的天地，使哈普西科德日益成为主要的乐器。除歌剧外，他几乎对当时所有的音乐体裁都作出了杰出的贡献。18世纪上半叶的巴罗克音乐，通过他达到了发展的高峰。G. F. 亨德尔的成就堪与巴赫媲美。他的主要成就在歌剧方面。他强化了音乐的戏剧表现力，尤其在清唱剧的合唱中，使音乐具有宏伟的气概。G. P. 泰勒曼在当时的名声和影响远远超过巴赫，其作品风格多样，并能模仿各国、各种风格写作，其后期创作则已由巴罗克风格转向妩媚风格。

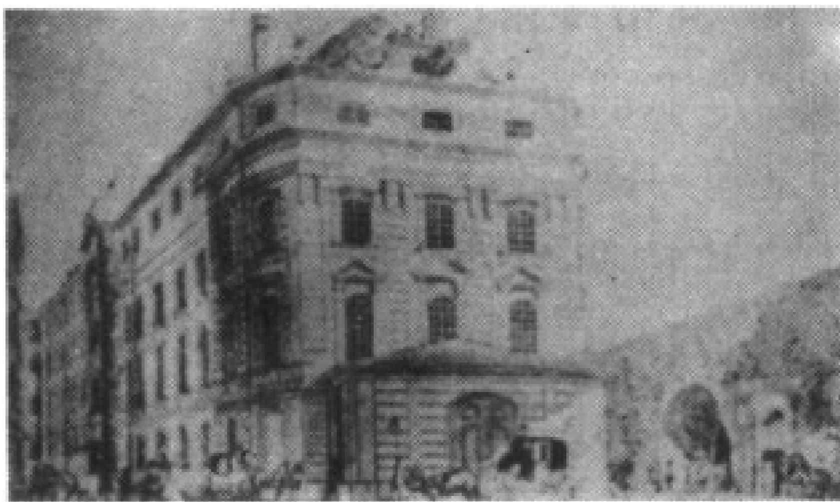
向古典风格演变的过渡时期 18世纪中叶，德意志音乐经历重大的演变，严谨的复调手法和宏大的巴罗克风格，逐渐为织体简明的主调手法和轻巧的妩媚风格、多感风格所取代，赋格体裁形式的主导地位让位给奏鸣曲及奏鸣曲式。这一时期的代表人物有巴赫的次子 C. P. E. 巴赫。与此同时，以曼海姆宫廷为中心形成了“曼海姆乐派”，使管弦乐队及其表现力获得了空前的发展，为古典交响曲的产生奠定了基础。其代表人物是曼海姆乐队指挥兼作曲家 J. 斯塔米茨。18世纪下半叶，德意志歌剧也有了新的发展。一方面是意大利式的巴罗克歌剧由 C. W. 格鲁克进行了改革。格鲁克在启蒙运动思想的影响下，强调真实、纯朴、自然，以真实的反映生活和刻划人物性格取代了僵化的形式和空洞的炫技。另一方面德意志本民族的歌唱剧也获得了重大发展。歌唱剧富于生活气息和民间风格，质朴而通俗，代表着市民阶层的艺术，主要作曲家有 J. A. 希勒（1728～1804）和 K. D. von 迪特斯多夫（1739～1799）。

18世纪中叶的德意志音乐风格，尽管

其延续时间不长，但完成了向古典风格演变的历史过渡。

古典主义时期 18世纪70、80年代起至19世纪初形成的维也纳古典乐派，是德意志古典音乐发展的高峰。从此，欧洲音乐中心由意大利转到了德意志。维也纳古典乐派的3位主要代表人物是J. 海顿、W. A. 莫扎特和L. van 贝多芬，他们的音乐使内容与形式、理智与情感达到高度完美的统一。他们出身低微，都通过自己毕生的创造和奋斗或早或迟地在相当程度上摆脱了宫廷的桎梏，这标志着音乐中心由教堂转移到宫廷之后，又由宫廷逐渐转移到市民社会。海顿在为匈牙利埃斯泰尔哈济宫廷服务近30年后，在他的晚年两次前往早期资本主义的英国，摆脱了宫廷的羁绊，乐风也相应地产生了变化；莫扎特于1881年毅然与萨尔茨堡大主教宫廷决裂，迁居维也纳度过他最后的、也是最重要的10年，作为一个市民艺术家自由地从事艺术创作；贝多芬则更早地在维也纳一些开明贵族的资助下，靠自由出版作品、教学和演奏，独立地进行创作。他们的思想和创作是时代思潮和社会意识影响下的产物：海顿、莫扎特身上打有18世纪启蒙运动和共济会思想的烙印，而贝多芬则更深地受到法国资产阶级革命的思想影响。这些也正是这一时期德意志古典音乐的思想情感基础和风格形成的前提。贝多芬更使古典风格向浪漫风格发展和演变，他不仅在古典音乐形式上有所突破，并且在表现的广度和深度上也有新的开拓，对整个19世纪西方音乐的发展起了决定性的影响。

浪漫主义时期 19世纪的德意志音乐，深受这一时期的德意志哲学和浪漫主义文学、诗歌的影响，并与19世纪德意志社会的发展和时代的变迁有密切的联系。



L. van 贝多芬《第九交响曲》首演的剧场：科伦德纳托亚剧院（绘画）

法国资产阶级革命为德意志进步的市民音乐家们带来了莫大鼓舞和希望，但是，很快地随着拿破仑军队的侵略以及封建复辟而消失了。尽管孤寂、悲伤、消沉、甚至绝望的阴影，以及形形色色的矛盾和冲突，不时会出现在这些音乐之中，可是美好的理想始终是照亮19世纪德意志浪漫主义音乐的明星。在整个19世纪德意志浪漫主义音乐中，他律论的因素日益胜过了自律论，这一点使它和巴罗克音乐、古典音乐在内容、形式和风格上都大相径庭。个人主观体验的表现和内心世界的刻划，个性的解放和幻想的自由、以及情感因素的主宰地位，导致了浪漫主义音乐表现力大大加强，从而使音乐的形式（包括曲式）具有开放性和即兴幻想性，使和声、配器具有浓郁的色彩性和无比的丰富性；浪漫主义音乐强调大自然的气息和诗意的境界等，也更加强了它的直接感染力。

1821年，C. M. von 韦伯的歌剧《魔弹射手》于柏林首演，为德意志民族的浪漫主义歌剧树立了历史的里程碑。此后，H. A. 马施纳和A. 洛尔青继续遵循浪漫主义歌剧的方向，前者更使神秘的气息增强，而后者则加强了民族、民间的色调。F. 门德尔松主要在器乐方面使浪漫主义的内容和古典的形式结合。R. 舒曼在钢琴

创作和艺术歌曲方面有所创新，他的钢琴“特性”在情调和心理的刻划上入木三分；他的艺术歌曲在诗意的表现上深刻感人，特别是他的钢琴伴奏部分，具有相对独立的地位和情调渲染、情景描绘的重要作用。继1778年古典文学家J.G.海尔德发表他所收集的民歌集以后，德国歌曲创作在民族民间的风格特性方面亦有所发展。在J.W.von歌德的影响下，出现了J.F.赖夏特（1752～1814）、C.F.策尔特（1758～1832）等风格单纯的歌曲流派。1826年后，F.西尔歇（1789～1860）收集及编作的民歌集也有重大影响。北德（柏林）的策尔特和南德（瑞士）的H.G.内格利（1773～1836）所倡导的男声合唱，很快蔓延至全德，成为德意志特有的合唱形式之一。

19世纪中叶以后　产生了“新德意志乐派”，代表人物除长期在德国活动的匈牙利作曲家F.李斯特外，主要还有R.瓦格纳，他在歌剧方面进行了根本性的改革，创造了乐剧的形式，使管弦乐的表现力达到空前的高度。他的乐剧几乎全部以古日耳曼、古德意志的神话故事、民间传说为题材，具有宏伟的史诗性、戏剧性和一气呵成的完整性。他的影响远远不限于德意志和歌剧的领域。与强调音乐标题性的新德意志乐派相对地，J.勃拉姆斯则强调对古典形式原则的遵循，偏重于非标题性的器乐创作。他的作品具有鲜明的北德音乐风格，以深沉、苍劲见长。

19世纪末叶的晚期浪漫主义音乐中，除奥地利外，德国也出现了几位重要的作曲家，如R.施特劳斯。他早期的交响诗继承并发展了李斯特的交响诗，早期的歌剧《莎乐美》和《埃勒克特拉》，继承并发展了瓦格纳的乐剧，尤其是后者使不协和的和声、强烈的配器效果达到了前所未有的程度。但他自1910年创作《玫瑰骑士》起，歌剧风格骤变，回到质朴古风的轨道上去，然而在抒情性和朗诵性方面亦有所创新。H.普菲茨纳的歌剧《帕莱斯特里纳》，在形式表现上也饶有新意。M.雷格尔则继承、发展了巴赫的复调手法和管风琴艺术成就，使古典形式与瓦格纳的半音性结合。

20世纪　20年代起，德国音乐力图摆脱19世纪情感洋溢的浪漫主义乐风，除以“新维也纳乐派”为代表的表现主义音乐外，20、30年代尚有新客观派音乐，它强调音乐就是纯粹的音乐本身，应着眼于音乐自律的形式和性能，其主要作曲家是P.欣德米特。他以精湛的技艺和完整的构思，写下了大量器乐曲，充分发挥了乐器的性能，并吸取了以巴赫为代表的巴罗克音乐的技法和风格，进行了推陈出新的创造。他的歌剧《画家马西斯》、《世界的和谐》等，也具有哲理性的构思和独创的音乐语言。在歌剧方面，K.魏尔（1900～1950）与剧作家B.布莱希特合作创造了一种新型的“歌曲剧”，它与布莱希特戏剧理论相适应，强调音乐的叙事性风格和内容的社会批判性。他最著名的代表作是与布莱希特合作的《三分钱歌剧》（1928），是根据18世纪英国的《乞丐歌剧》写成而又寓以新意。1933年后，他流亡巴黎，后至美国，在百老汇继续从事创作。他的音乐风格对后世、尤其对德国的H.艾斯勒等人有深远的影响。在新的宗教音乐方面，则有J.哈斯（1879～1960）、E.皮平（1901～　）和H.卡明斯基（1886～1946）等。

1933年，纳粹掌权后，疯狂迫害正义的音乐家，迫使大量音乐家流亡国外，尚在国内的作曲家也难以充分发挥其艺术创造力。纳粹统治强迫音乐为其反动政治服

务，禁止一切犹太血统音乐家的作品、一切交战国的音乐和一切被列为“文化上的布尔什维克”的音乐，包括当时许多现代派的音乐。即使在这万马齐喑的环境中仍有一些德国作曲家坚持正义和进步，捍卫人性和自由，创作了留世的作品，如C.奥尔夫以其成名之作《博伊伦之歌》(1937)，对残酷的暴力统治进行了有力的揭露和控诉，对美好的生活和爱情进行了热情的歌颂；童话歌剧《月亮》（1938）和《聪明的女人》(1942)，同样富于生活情趣和哲理性；后者表现了智慧战胜强暴的主题思想，前者揭示了人世的私欲和紊乱，而最终人们重新享得和平的光明。作曲家W.埃克（1901～1984）自1933年起写的不少歌剧和舞剧，均获成功，如歌剧《哥伦布》（1933)、《彼尔·英特》(1938）和舞剧《察里沙的霍安》(1940)、《阿布拉克萨斯》(1948)。这两位作曲家的音乐语言纯朴易懂，具有个人特点，其流传及影响范围远远超出了时间、空间限制。

1949年分别建立了民主德国及联邦德国以后，经过几年的恢复，音乐事业均有新的发展。不少进步的、革命的作曲家从流亡地返回民主德国，致力于社会主义的音乐建设，如艾斯勒、E. H. 迈耶等。前者创作了民主德国的国歌和其他群众歌曲，为布莱希特的一些戏剧配乐，并写下歌剧《约翰·浮士德》（1951）等；后者作有《曼斯菲尔德清唱剧》(1950)、康塔塔《鸽子的飞翔》（1952）等。此外，P.德绍、O.格斯特（1897～1969）和R.瓦格纳－雷杰尼（1903～1969）的歌剧，M.布廷（1888～1976）的器乐，均有所贡献。联邦德国的老一代作曲家中，奥尔夫和埃克仍继续以个人特有的风格进行创作；B.布拉赫尔（1903～1975）以“可变的节拍”，W.福特纳（1907～　）以继续发展的十二音技法等进行了创新；K. A. 哈特曼（1905～1963）则以交响曲创作及组织现代音乐的演出而闻名。在新一代的作曲家中，B. A. 齐默尔曼（1918～1970）以他“多元性”的歌剧《士兵们》(1960)，继承了A.贝格表现主义歌剧《沃采克》的特点，具有强烈的表现力；H. W. 亨策（1926～　）以自由的十二音技法写作了大量的歌剧、舞剧及交响曲等，有些具有明显的进步思想倾向；K.施托克豪森则以其电子音乐和写作各种先锋派音乐而闻名。

【意大利音乐】

(music of Italy)　意大利音乐在欧洲音乐文化中占有重要地位，尤其是从文艺复兴以来，在声乐（主要是歌剧)、器乐（主要是弦乐）方面都起了开拓者的作用，对西欧各国的音乐发展有重要影响。

民间音乐　意大利的那不勒斯街头小调、威尼斯船歌、塔兰泰拉舞曲、西西里舞曲等，长期以来人们都把它们看作是民间音乐。其实它们主要是城市音乐或流入城市后而逐渐城市化了的民间音乐。第二次世界大战后，音乐民族学家们才开始采集和系统地深入研究意大利民间音乐。他们认为意大利民间音乐可分为4个地区：①地中海（南方）地区。其特点是以清晰的曲调（而不是以和声或节奏）为基础。调式体系是小调性的，可能有近东和印度的影响。曲调中有装饰音，多为独唱，音调高亢，节奏自由。②北方地区。曲调以三和弦的和弦音为主。调式为现代的大调和几种小调，曲调华丽而有装饰性，常常是复调的合唱，有严格的节奏型，多为分节歌形式。③中部地区。曲调华丽，富于

装饰性，多为独唱，发声法有北方式的和南方式的两种，节奏有严格的和自由的，歌词多为抒情的。④撒丁地区。有复杂的多声部结构的四重唱，歌唱以领唱开始，其他声部不唱歌词，只唱衬词（“乒巴拉、乒巴拉”）。歌手嗓音深沉，曲调华丽，多装饰音，近似西班牙－阿拉伯风格。

专业音乐 意大利专业音乐的早期发展，继承了古希腊罗马的音乐文化，与基督教有密切关系。公元前4世纪，古希腊的音乐理论家亚里士多塞诺斯生在意大利的塔兰托，该地后来成为罗马音乐文化中心。古罗马音乐除军乐外，高度发达的声乐和戏剧音乐都来自古希腊。

中世纪 从4世纪起，基督教的礼拜仪式中，音乐占主要地位。日课以唱犹太教的“诗篇”为主，加添了源于叙利亚的“交替合唱”，并且采用了源于古希腊和叙利亚的“赞歌”形式。米兰的主教安布罗斯以此为基础，审订了一套安布罗斯圣咏。6世纪末，罗马教皇格列高利一世从教会音乐中选出一些典型歌调，制定了演唱规则，编成唱经本，并在各地设立圣咏学校加以推广。这种搜集圣咏和编订工作，在7世纪继续进行，安布罗斯圣咏大部分也被收集在内。这是一项集圣咏之大成的工作，具有积极意义。但是由于在编订中排除了歌调中的地方特色，引起了地方教会的反抗。例如，米兰教会便保留了自己的有世俗因素的歌调。

9世纪，法国的“西昆斯”（散文诗花腔歌调）和“特罗普”（填词花腔歌调）在意大利盛行起来，受到教会的反对，除少数歌调外，其余全部禁止传唱。中世纪的乐谱都是采用符号记谱法，但不能表明准确的音程。10世纪，阿雷佐的圭多发明了有线记谱法，他还创造了六声的音阶唱名法，今日盛行的音阶唱名法就是从它改进来的。

8世纪以前的世俗音乐，今日已无从考证。从19世纪发现的世俗音乐的符号谱来看，歌词为拉丁语，节奏比宗教音乐复杂。11世纪，法国的吟唱诗人流入意大利，不久意大利也出现了吟唱诗人。他们不限于为宫廷服务，也为市民阶层服务。他们所唱的内容多为世俗化的宗教诗。12、13世纪，意大利吟唱诗人的创作十分繁荣，曲调丰富，但由于是口传的，已经散失。13世纪，阿西西的圣弗兰奇斯（约1182～1226）提倡一种一般民众唱的赞歌，称“劳达”，这是一种单声部的意大利语歌曲，受吟唱诗人的影响很深，后来这种体裁发生了很大变化。

文艺复兴时期 14世纪以后，由于市民阶层的觉醒，以佛罗伦萨为中心，形成早期文艺复兴的音乐风格的“新艺术”时代，奠定了世俗性的二声部、三声部的抒情歌曲（如牧歌、巴拉塔）、风俗歌曲（如猎歌）及器乐繁荣的基础。当时最大的作曲家是佛罗伦萨的管风琴家、盲人音乐家F. 兰迪尼。这时定量记谱法已经流传。在音乐创作中只承认三度和六度，禁用平行五度和八度；感情丰富的多声部音乐与诗词结合得很紧密。牧歌有器乐伴奏，巴拉塔为三段式结构，猎歌为卡农曲式。这时产生了专业音乐学校，音乐理论得到发展，如威尼斯人G. 扎利诺就是当时著名的音乐理论家。15世纪末是有伴奏的新的世俗歌曲体裁“弗罗托拉”的繁荣时期，16世纪中叶又产生了与它相似的“维拉内拉”。这些歌曲对确立和声性的主调音乐有重要意义。其作者多出自市民阶层，他们的创作反映了人文主义的世界观。

16世纪的意大利音乐由于佛兰德作曲家A. 维拉尔特在威尼斯定居而得到进一步发展。他是威尼斯乐派的鼻祖，也是二

重唱和器乐里切尔卡（赋格曲前身）的创始人。维拉尔特和他的弟子们把“弗罗托拉”与佛兰德乐派的复调技巧相结合，创作出新的牧歌。威尼斯乐派对牧歌的贡献给后来的L. 马伦齐奥、C. 杰苏阿尔多和C. 蒙泰韦尔迪的创作以很大影响。这3位音乐家完成了牧歌发展的最后阶段（16世纪末至17世纪初）。牧歌的题材主要是表现爱情生活，但在杰苏阿尔多的牧歌中已经出现了戏剧性因素，蒙泰韦尔迪的牧歌中戏剧性因素更进一步得到了加强，并且加添了器乐伴奏。在上述的发展过程中，他们普遍运用了爱奥利亚调式和伊奥尼亚调式，这样大调音阶和小调音阶的地位便得到大大加强。

继维拉尔特之后，A. 加布里埃利和他的侄儿G. 加布里埃利发展了威尼斯乐派的独特的风格：力度变化鲜明，广泛采用装饰手法，合唱和器乐合奏（管风琴、乐队合奏）形成对比。这时的键盘乐器、弦乐器、管乐器不断进行改革，出现了各种乐器的改革家。N. 阿马蒂、A. 斯特拉迪瓦里、G. 瓜尔内里3人在小提琴制造工艺上达到完美的境地。O. 彼得鲁奇（1466～1539）发明了新印谱法，促进了音乐的传播。托卡塔、幻想曲等新器乐体裁相继出现；舞曲体裁的进一步发展为以后的组曲创造了条件。

另一方面，以作曲家G. P. da 帕莱斯特里纳为首的罗马乐派，发展了天主教宗教音乐的无伴奏多声部合唱。为使歌词清晰，他简化了复调，使其更接近于文艺复兴时期世俗音乐中确立的和弦式的写法。他的典范的合唱作品特别纯净清朗、安谧静穆。

16世纪末在托斯卡纳、费拉拉和佛罗伦萨都掀起了戏剧与音乐相结合的运动，同时也是从复调音乐向主调音乐转变的过程。在佛罗伦萨，以理论家V. 加利莱伊为首的“佛罗伦萨伙伴”艺术小组，要求复兴古希腊悲剧和摆脱尼德兰复调音乐压倒一切的传统影响，确立了叙唱风格的最初的歌剧形式。其代表作曲家是J. 佩里、G. 卡奇尼和E. de 卡瓦列里。室内康塔塔以牧歌为主要基础在佛罗伦萨、威尼斯、罗马、博洛尼亚等地发展起来，在A. 斯卡拉蒂的创作中达到完美的形式。教会康塔塔是从经文歌演变而成。从F. 内里（1515～1595）的“劳达”中产生了清唱剧的萌芽，后来在G. 卡里西米的创作中得到了进一步的发展。随着歌剧的流行，1637年在威尼斯开办了公开演出的歌剧院。蒙泰韦尔迪是威尼斯首屈一指的歌剧作家，他把富于表现力的朗诵调，如歌的咏叹调，宽广的重唱熔于一炉，形成所谓“慷慨激昂”的新的歌剧风格。

巴罗克和古典主义时期　17～18世纪之交，歌剧艺术中心从威尼斯移到那不勒斯。以斯卡拉蒂为首的那不勒斯乐派发展了正歌剧体裁，在歌剧咏叹调和序曲等形式的发展上都有重大贡献。但这种体裁后来变成声乐家炫耀技巧的化妆音乐会，削弱了戏剧内容的力量。P. 梅塔斯塔齐奥是18世纪最著名的正歌剧脚本作家，对意大利歌剧艺术的发展作出了重要贡献。

在器乐方面，从“法国坎佐纳”、歌剧的管弦乐中所用的数字低音技术演变出与合奏协奏曲有密切关系的所谓“里托内洛体”的反复形式；由三重奏鸣曲、固定低音等演变出了变奏曲式。这时宗教奏鸣曲和室内奏鸣曲有很大发展。当时的小提琴演奏家都从事作曲，对弦乐器与哈普西科德的奏鸣曲、合奏协奏曲、独奏协奏曲等体裁的发展起了很大促进作用。G. 托雷利、A. 科雷利、A. 维瓦尔迪等人的创作成为意大利巴罗克音乐的典范。维瓦尔

迪的协奏曲《四季》是最早的标题音乐的范例。

18世纪的意大利音乐进入由巴罗克向古典主义转变的时期。作曲家在器乐创作中废除了数字低音，探索新的体裁。D. 斯卡拉蒂受法国洛可可风格的影响，写了许多富于个性的哈普西科德奏鸣曲。1709年B. 克里斯托福里（1655～1731）发明了用小槌击弦的近代钢琴。M. 克莱门蒂奠定了近代钢琴演奏技术的基础。以G. B. 萨马蒂尼为代表的米兰音乐家们写作交响乐和弦乐四重奏曲，开古典主义音乐之先河。杰出的大提琴家L. 博凯里尼是18世纪交响音乐和室内乐的大师之一。18世纪中叶在那不勒斯产生了歌剧新体裁趣歌剧。它的题材来自城乡民间生活，音乐接近民间音乐，是一种与宫廷贵族的正歌剧相对立的平民歌剧艺术。它的最著名的代表作曲家为G. B. 佩尔戈莱西、G. 帕伊谢洛、D. 奇马罗萨。

19世纪的歌剧和器乐　19世纪的意大利四分五裂，政治上反动和受异族压迫，这对音乐的发展产生了不利影响。除歌剧外，其他领域的音乐家都到国外活动，其中小提琴家和作曲家N. 帕格尼尼最为突出，他的小提琴曲（特别是《24首随想曲》）优美如歌，富于大胆的幻想和独出心裁的构思，发扬了民族风格。他的演出和创作，对德国、奥地利和法国等欧洲浪漫主义器乐的发展起了推动作用。这时思想进步的歌剧作曲家都倾向于民族解放运动。例如G. 罗西尼的许多歌剧，尤其是1829年在巴黎上演的他的最重要的英雄历史歌剧《威廉·退尔》发出了解放祖国的热情号召。V. 贝利尼的英雄歌剧《诺尔玛》表达了解放祖国的热望，其中的合唱在上演时曾引起听众的强烈共鸣。G. 威尔迪的爱国历史剧《纳布科》、《第一次十字军远征中的伦巴第人》、《阿蒂拉》中的咏叹调与合唱，鼓舞了意大利人民争取民族解放的斗争。罗西尼、贝利尼和多产歌剧作曲家G. 多尼采蒂革新了意大利歌剧的音乐语言，使它在音调上接近民歌的优美曲调。他们善于创作发挥歌唱家特长的曲调，史称他们为“美声学派”的歌剧作家。这时意大利的著名歌唱家辈出，形成了意大利美声学派的传统。意大利歌剧中的现实主义精神，在罗西尼的《塞维利亚的理发师》中得到了充分体现。音乐正剧在威尔迪的《弄臣》、《茶花女》中得到发展和深化。威尔迪在他的最后3部歌剧《阿依达》、《奥赛罗》、《福斯塔夫》中把情节、台词和音乐熔于一炉，将歌剧的现实主义推向更高阶段。19世纪70～80年代，意大利歌剧进入威尔迪派与瓦格纳派之争时期，当时大部分青年作曲家成了“瓦格纳迷”，常常流之于单纯模仿。这一派的代表作曲家为A. 傅伊托，他的歌剧《靡菲斯特》在当时享有盛名。19世纪末意大利歌剧出现了新的流派——真实主义，其代表作曲家为P. 马斯卡尼、R. 莱翁卡瓦洛和G. 普契尼。他们的歌剧题材职自日常生活，主人公多为社会中受压迫的小人物。他们推崇威尔迪和法国G. 比才的现实主义创作，强调音乐的激情和情节的戏剧性，曲调流畅，通俗易懂。但在对题材的处理上常常缺乏深刻性，带有自然主义痕迹。

现代音乐　19世纪末意大利器乐在德国的后期浪漫派和法国印象派的影响下开始复兴。这时最突出的是钢琴家、作曲家F. 布索尼。他的创作借鉴德国J. S. 巴赫、R. 舒曼、F. 门德尔松，尤其是J. 勃拉姆斯的传统，与F. 李斯特和瓦格纳相对立。进入20世纪后布索尼提倡新古典主义，在下一代作曲家A. 卡塞拉的创作中得到

进一步发展。卡塞拉是20世纪初意大利音乐界有重要影响的人物，他组织“意大利现代音乐协会”，推动意大利音乐的“现代化”。他创作的大型作品有3部交响曲和3部歌剧，其中最受人们欢迎的作品，是他在1909年创作的以西西里和那不勒斯民间曲调为基础的管弦乐曲《意大利》。意大利器乐复兴的最主要的作曲家是O. 雷斯皮吉。他在配器上受R. 施特劳斯、H. A. 里姆斯基-科萨科夫的影响，在和声上受法国印象派的影响，在结构上则受德国音乐的影响。意大利现代器乐作曲家还有G. F. 马利皮耶罗，他立志发扬从格列高利圣咏以来的意大利音乐传统，他的交响乐与19世纪的一般交响乐不同，是意大利古典交响乐以现代形式的再现，在他的创作中可以看到从印象主义到新古典主义的转变。

在现代歌剧创作方面，代表作曲家是I. 皮泽蒂。他的创作风格是在钻研民族音乐的古典传统基础上形成的。他在20世纪50年代创作的歌剧，把意大利真实主义歌剧的特点与C. 德彪西式的细腻的朗诵结合在一起。他的晚期作品《教堂惨案》等使他名扬国外。雷斯皮吉根据德国剧作家H. 霍普特曼的题材写的《沉钟》(1927)，以及晚期他转向新古典主义后，自由改编的蒙泰韦尔迪的歌剧《奥尔甫斯》(1935)等，都具有自己的特色。马利皮耶罗作有歌剧连续剧3部，每部由3部歌剧组成。他的最著名的歌剧是《换子的故事》(1933)。卡塞拉则作有模仿意大利18世纪喜歌剧风格的《蛇女》。

法西斯政权统治时代，意大利作曲家受到所谓“民族的”、“历史主义”的蛊惑宣传和配合政治要求的影响。如卡塞拉所作的神秘剧《诱惑的沙漠》，就以雄伟的风格美化意大利对阿比西尼亚的侵略。L. 达拉皮科拉则坚决反对法西斯政权及其艺术政策。他的独幕歌剧《夜飞行》(1940)和《囚徒》，曾在许多国家的电视台播放。他的大型合唱组歌《囚徒之歌》，由《玛丽·斯图加特的祈祷》、《博埃蒂奥的号召》、《萨沃纳罗拉的诀别之歌》3部组成，是抗议法西斯恐怖统治和支援人民抵抗运动的力作。

40年代许多作曲家包括马利皮耶罗都转向严格的十二音技法，而50年代知名的C. 托尼（1922～　）、L. 诺诺、B. 马代尔纳（1920～1973）、L. 贝里奥（1925～　）都是受后期A. von 韦贝恩派和先锋派思潮影响的激进作曲家。诺诺虽然是“先锋派”的代表作曲家之一，但他信奉马克思主义，认识到必须创作为人民所理解的艺术。他在自己的创作中注意引用通俗的音乐语言，采用富有特色的民间舞蹈节奏；为了使效果强烈感人，他还利用带有说白的合唱。这些合唱事先录在录音带上，然后在几个扬声器中播放产生逼真的效果。他写的歌剧《褊狭的1960年》(1961)，反映了反对阿尔及利亚战争的内容。近年，诺诺在复兴B. 布莱希特的戏剧传统的道路上继续探索，力求把现代政治戏剧结构与音乐表现手段结合起来。

【南斯拉夫音乐】

(music of Yugoslavia)　南斯拉夫位于欧洲中南部巴尔干半岛，在第一次世界大战后才建立起统一的南斯拉夫国家。它是一个多民族国家，主要民族包括塞尔维亚、斯洛文尼亚、克罗地亚、马其顿、门的内哥罗等，因此它的民间音乐也呈现出多民族的特色。塞尔维亚民间音乐最重要的体裁是即兴诗人的史诗性的叙事歌曲，由古斯莱伴奏。它具有传统的旋律型，音

域较窄。塞尔维亚的民歌节奏多变，旋律中常有增二度的进行。斯洛文尼亚的民间音乐除了古老的叙事歌曲之外，抒情歌曲、诙谐歌曲、婚礼歌曲也很流行，其调式多为自然音体系的大调调式，节奏复杂多变。南部的马其顿和门的内哥罗的民歌有明显的土耳其－阿拉伯色彩，而北部的克罗地亚民间音乐则受德、奥民歌的影响很深。最流行的器乐是舞曲科洛，流传地域很广。常用的民间乐器有钱帕雷塔（一种小钹），拨弦乐器古斯莱、坦布拉，管乐器特鲁巴、舒佩卡、卡瓦尔等。

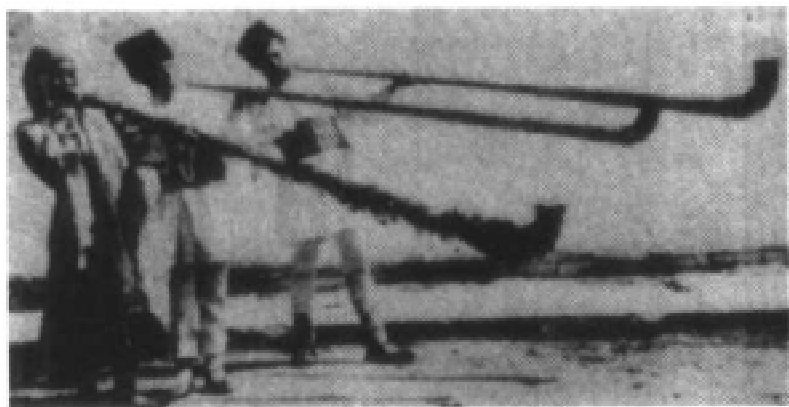
南斯拉夫专业音乐文化在中世纪已经有所发展，如在克罗地亚的古代寺院中保存着当时的弥撒等宗教音乐作品。15～16世纪时在斯洛文尼亚常常演出带音乐的宗教神迹剧。17世纪克罗地亚最著名的作曲家有I. 卢卡契奇（1587～1648），他创作的赞美诗中表现出受到意大利早期巴罗克音乐风格的影响。G. M. 亚尔诺维奇（1745～1804）是18世纪在欧洲享有盛名的克罗地亚著名的小提琴家和作曲家，作有小提琴协奏曲、奏鸣曲等。18世纪末叶，作曲家J. 祖潘（1734～1810）创作了第1部斯洛文尼亚语的歌剧《贝林》。

19世纪的民族运动对南斯拉夫音乐文化的发展产生了很大影响，相继成立了各种音乐协会，创办音乐学校和演出团体。作曲家们对本民族民间音乐产生浓厚兴趣，力图创作具有独特民族风格的音乐。这种趋向在具有浪漫风格的斯洛文尼亚作曲家的创作中有明显的体现，如D. 延科（1875～1914）、K. 马舍克（1831～1859）、F. 盖尔比奇（1840～1917）、A. 弗尔斯特（1837～1926）等。在克罗地亚最有影响的作曲家是I. 扎伊茨（1832～1914），他创作的爱国歌剧《尼古拉·舒比奇·兹林斯基》很受欢迎。这时期塞尔维亚的著名作曲家有S. 莫克兰亚茨，他用塞尔维亚、马其顿、黑山等地的民间曲调为素材创作的合唱曲《鲁科维提》很有名。1918年独立统一的南斯拉夫国家建立后，音乐文化又有了新的发展。在塞尔维亚，老一辈的作曲家有S. 赫里斯蒂奇，其代表作品是舞剧《奥赫里德的传说》、《钢琴与乐队的狂想曲》；P. 孔约维奇则主要从事歌剧创作。塞尔维亚音乐较年轻一代的代表人物则是J. 斯拉文斯基（1893～1955），他曾试将八度分割为53个等分的微分音阶进行作曲，重要作品有《巴尔干的景色》、《东方交响曲》等。在克罗地亚，有影响的作曲家中有F. 洛特卡（1883～1962）写的舞剧《村鬼》；K. 巴拉诺维奇（1894～1975）写有歌剧《剪好了，割好了》；J. 戈托瓦茨写有歌剧《来自另一个世界的埃罗》。在斯洛文尼亚，重要的老一辈作曲家有A. 拉约维茨（1878～1960），写有管弦乐《随想曲》、康塔塔《寂静的森林》。E. 阿达米奇（1877～1936）写有管弦乐曲《柳勃良斯基水彩画》、《鞑靼组曲》。稍晚一些的斯洛文尼亚作曲家有M. 布拉夫尼恰尔（1897～　），写有歌剧《雇农叶尔涅》、序曲《王齐亚国王》。B. 阿尔尼奇（1901～1970）写有8部交响曲、交响诗等。南斯拉夫联邦人民共和国成立后，较有影响的作曲家有塞尔维亚的M. 里斯蒂奇（1908～　）、L. 乌里奇（1909～　），斯洛文尼亚的M. 利波夫舍克（1910～　），克罗地亚的B. 帕潘多普洛（1906～　）等人。

【罗马尼亚音乐】

（music of Romania）　罗马尼亚在罗马时代称为达契亚。罗马人于3世纪从达契亚迁走后，6世纪南下的斯拉夫人在这

里定居，同当地罗马化居民混合，成为罗马尼亚人的祖先。这个民族的形成和发展过程中，同其他民族如保加利亚、匈牙利、俄罗斯等发生过复杂关系；13世纪时又被蒙古征服，14世纪末起又沦为土耳其的附庸。因此，罗马尼亚民间音乐同斯拉夫民族、匈牙利、吉卜赛、土耳其乃至东希腊的音乐都有一定的渊源关系，呈现出融合了多民族音乐的独特色彩。它的体裁多样，除了仪式歌曲（如葬礼歌）、幽默歌曲、士兵歌曲等之外，最有特色的是多伊纳。它是一种带有深沉的浓厚的感伤格调的抒情史诗性歌曲，自由的朗诵性同悠长宽广的歌唱性结合在一起。多伊纳的结构是单声部的，曲调中有丰富的装饰音，常常出现增二度音程，赋予曲调以独特的调式色彩，其节奏比较自由。民间器乐舞曲在罗马尼亚农村很普遍，最有代表性的是霍拉舞曲和瑟尔伯舞曲，特别是霍拉舞曲极富特色。它的节奏明快，旋律活泼跳跃，情绪热烈。其所用乐器通常有钦波伊（一种风袋管）、纳依（一种排箫）、弗卢耶尔（一种木制横笛）、扬琴以及小提琴等弦乐器。



瓦拉几亚地区的布丘姆号（一种阿尔卑斯号）

罗马尼亚的专业音乐文化在19世纪以前由于长期的外族占领而发展缓慢，但从19世纪起，在西欧音乐的影响下逐渐发展起来。开始时主要是受德国音乐的影响，后来法国、意大利音乐的影响加强了。1864年成立了布加勒斯特音乐学院。G. 斯台凡内斯库（1843～1925）是最早的交响音乐作曲家，他创作的罗马尼亚第一部交响曲完成于1869年。C. 波隆贝斯库重视在音乐创作中继承和发展本民族的民间音乐传统。他的歌曲流传很广，在罗马尼亚的民族解放运动中起了良好作用。现今罗马尼亚最重要的音乐学院便是以他的名字命名的。此外，为建立罗马尼亚民族音乐作出贡献的还有I. 维杜（1863～1931）、G. 迪马（1847～1925）、基里亚克（1866～1928）、C. 迪米特雷斯库（1847～1928）等人。在20世纪获得世界声誉的最重要的罗马尼亚音乐家是G. 埃奈斯库和I. N. 奥泰斯库。埃奈斯库不仅是著名的小提琴演奏家，而且还是一位杰出的作曲家。他的具有浓郁民族风格的两部《罗马尼亚狂想曲》，是罗马尼亚现代交响音乐的珍品。此外，P. 康斯坦丁内斯库（1909～1963）也是一位颇有影响的作曲家。他的《钢琴协奏曲》和用罗马尼亚民间音乐主题创作的交响舞蹈套曲都是罗马尼亚现代音乐中出色的作品。

【保加利亚音乐】

（music of Bulgaria）　保加利亚位于欧洲东南部、巴尔干半岛东北部，其居民绝大部分为保加利亚人之外，还有马其顿、土耳其人。保加利亚的音乐虽然属于南部斯拉夫的系统，但受古代希腊、拜占廷、奥斯曼（土耳其）的影响很深，呈现出复杂丰富的面貌。

保加利亚民间歌曲的题材广泛，有同宗教和民间风俗有关的各种仪式歌曲、节日歌曲；有各种不同类型的劳动歌曲；也有反映民族斗争歌颂勇士的军歌。保加利亚民歌的曲调有丰富的装饰音，经常出现增二度音程。除一般的单声部旋律外，在皮林山区也有二声部的歌曲，声部间常出现四度、五度乃至大二度的平行进行。民歌的节奏相当复杂，在悠长的叙事歌曲



卡瓦尔（竖笛）演奏

中，拍子划分很自由，带有吟诵的性质；在民间舞曲中节奏的变化非常复杂多样，例如最流行的霍罗舞曲（一种轮舞）除一般为$\frac{8}{16}$拍子以外，还有$\frac{5}{8}$、$\frac{5}{16}$、$\frac{7}{8}$、$\frac{9}{8}$乃至$\frac{14}{16}$等复杂的拍子变化。保加利亚民间音乐常用的音阶除七声音阶以外，还有五声音阶、爱奥利亚、弗里吉亚、多里亚等调式。增二度音程的使用是受西亚音乐影响的结果。常用的民间乐器有：弦乐器加杜尔卡、古斯拉、坦布拉；管乐器卡瓦尔、祖尔纳、盖达；打击乐器达莱斯等。

保加利亚的专业音乐文化是在19世纪后半叶发展起来的。最老一代的作曲家Э. 马诺洛夫（1860～1902）对保加利亚专业音乐文化的建设有重要贡献。他同捷克人民一起建立了保加利亚最早的乐队（开始是军乐队），并且创作了最早的保加利亚歌剧。老一代作曲家中重要的有Д. И. 赫里斯托夫，其管弦乐作品《巴尔干组曲》很有名，对保加利亚民间音乐的理论研究也卓有贡献。对保加利亚现代音乐作出最大贡献的是П. 弗拉季格罗夫。他在交响音乐、室内乐、钢琴音乐等方面成就很高，重要作品有《瓦尔达尔》狂想曲、《保加利亚组曲》、《即兴托卡塔》等。此外，比较有影响的作曲家还有П. Г. 斯泰诺夫（1896～1977）、В. 斯托亚诺夫（1902～1969）等人，后者的交响组曲《巴伊·甘纽》很有名。Ф. 库特夫（1903～　）的影响也较大，他的创作主要是在交响音乐和合唱音乐领域。1944年后，保加利亚的专业音乐创作又有了进一步的发展，出现了一批有份量的现代题材的作品，如弗拉季格罗夫的《五月小交响曲》，库特夫的管弦乐合唱曲《九月九日》，Л. 皮普科夫（1904～1974）的歌剧《莫姆奇尔》等。

【希腊音乐】

（music of Greece）　希腊音乐是欧洲最古老的音乐文化。自古希腊被古罗马征服以后，希腊音乐便丧失了它在欧洲的领先地位。

中世纪以来，希腊专业音乐的发展与拜占廷的音乐文化有密切关系。从15世纪中叶起，土耳其对希腊的长达4个世纪的统治，严重地阻碍了希腊专业音乐的发展。但是，希腊民族音乐的传统在民间音乐和宗教音乐中得到了保存。

希腊民间音乐有丰富的体裁和形式。歌曲可分为史诗的、历史的、生活的、叙事的等不同种类。其中生活歌曲中包括劳动歌、摇篮曲、爱情歌、婚礼歌、饮酒歌、诙谐歌和年历歌（纪念群众性民间节庆的歌曲）等。历史歌曲的内容是歌颂人民自由和民族独立，大都产生在希腊人民反对土耳其奴役的斗争年代（称为“解放战士歌曲”）和建立希腊民族国家的时期。希腊民歌的演唱常常以轮舞的形式出现。民间舞蹈的名称分别来源于地名（如克里特舞）、历史事件（如扎隆戈舞）、职业

（如哈萨皮科斯舞，即卖肉商舞）和节奏运动（如西尔托斯舞、西尔塔克舞）。希腊民间乐器有：各种规格的琉特、利拉、阿夫洛斯和风袋管等。近代普遍使用的乐器还有布朱克、曼多林和小提琴，后来又增添了单簧管和吉他。这些乐器均用于民间乐队。

19 世纪 30 年代希腊独立后，希腊专业音乐才获得发展，在此以前，只是在未被土耳其占领的伊奥尼亚群岛有所发展，在很大程度上受意、法专业音乐的影响。第 1 批著名的专业作曲家是 N. 曼特扎罗斯、S. 克辛达斯、P. 卡雷尔、S. 萨马拉斯、D. 拉夫兰加斯和拉姆韦莱特兄弟。N. 曼察罗斯（1795 ~ 1872）是希腊国歌的曲作者，又是培育了许多希腊音乐家的克基拉爱乐协会的创建人。克辛达斯（1812 ~ 1896）是希腊第 1 部民族歌剧《候补议员》的作者。卡雷尔（1829 ~ 1896）的创作是在 1821 年希腊革命的思想影响下进行的。其代表作品有：歌剧《马尔科斯·博扎里斯》、《女主人弗罗西尼》、《杰斯波·苏利女英雄》等，他的歌曲《老迪莫斯》受到人民的喜爱。萨马拉斯（1863 ~ 1917）是第 1 位名扬国外的近代希腊作曲家，他是奥林匹克运动会会歌的曲作者，他的许多歌剧在意大利上演，其中有《弗洛拉·米拉比利斯》、《利奥涅拉》、《殉难女》、《驯巫婆》、《漂亮的小姐》等。



希腊民间婚礼行列中的乐队

19 世纪末 ~ 20 世纪初，由于作曲家们深入研究本民族民间的音乐传统，希腊专业音乐逐步克服了外来的影响。新体裁歌舞剧（柯米基里翁）的产生反映了这一趋向，许多作曲家都为这种歌舞剧写了音乐。拉夫兰加斯和拉姆韦莱特兄弟的创作鲜明地显示了民族特征。拉夫兰加斯（1860 ~ 1941）作有歌剧《两兄弟》、《女巫》、《狄多》、《法卡纳帕斯》以及交响乐、室内乐、合唱及声乐独唱作品，并于 1940 年在雅典组建了希腊国家歌剧院。G. 拉姆韦莱特（1875 ~ 1945）作有大量歌曲，并于 1934 年写了《希腊民间音乐》一书。他和其兄 N. 拉姆韦莱特（1864 ~ 1932）为推广和研究希腊民间音乐作出了卓越贡献。

在希腊民族民间音乐与欧洲音乐文化相结合的基础上，逐步形成了现代希腊民族乐派。其代表人物除上述的拉夫兰加斯和 G. 拉姆韦莱特外，最有影响的是 M. 卡洛米里斯、M. 瓦尔沃格利斯和 E. 里亚季斯。卡洛米里斯作有多部歌剧，如《建筑大师》、《母亲的指环》、《日出》、《混水》、《康斯坦丁·帕莱奥洛戈斯》和交响乐、室内乐作品。他是希腊国家音乐学院的创建人。瓦尔沃洛利斯（1885 ~ 1967）作有歌剧《午后爱情》和许多管弦乐曲和古希腊悲剧配乐。里亚季斯（1890 ~ 1935）创作了近 200 首歌曲和改编了约 100 首民歌，被称为“希腊的舒伯特”。

20 世纪 20 ~ 30 年代，涌现了一批希腊本国培育出来的音乐家，其中许多人显示了才能。如 S. 米海利泽斯（1905 ~ 1979）当了萨洛尼卡国家音乐学院院长兼希腊北方交响乐团指挥，他又是研究希腊民间音乐的理论家。A. 伊万耶拉托斯（1903 ~ ）担任雅典海伦音乐学院院长

（自 1967）和希腊作曲家联合会主席（1957）。T. 格奥加德斯（1907～1977）担任萨洛尼卡合唱团团长，并撰写了《希腊合唱歌曲》一书。

第二次世界大战期间，希腊人民反对法西斯占领者的斗争，激发了许多作曲家的创作。出现了一批反映现实斗争的作品，如卡洛米里斯的交响诗《大无畏之死》，瓦尔沃格利斯的交响诗《在带刺的铁丝网那边》，克谢诺斯的歌曲《前进》、《青年颂歌》等。

40～50 年代，不少作曲家努力在继承希腊民间音乐传统和古老的拜占廷音乐遗产的基础上进行创作。他们除了从事交响乐和戏剧音乐写作外，还写了大量群众歌曲。其中成就显著的是 M. 哈季达基斯（1925～　），他为 50 多部戏剧、许多古希腊悲剧和电影写了配乐，同时也创作了交响乐、芭蕾和钢琴音乐以及歌曲。

60 年代中期起，出现了大量专业和业余的歌曲作者，他们的歌曲创作兼有西欧和希腊轻音乐的风格，在国内外盛行，并给予音乐表演艺术很大影响，形成了一些声乐、器乐演出团体，作曲家本人往往兼任指挥或歌唱演员，参加演出。

长期在国外从事创作和演出而享有国际声誉的两位音乐家是 I. 克赛纳基斯（1922～　）和 M. 卡拉斯。前者是以现代手法进行创作的作曲家，后者是当代世界著名的女高音歌剧演员。他们对当今的音乐事业作出了突出的贡献。

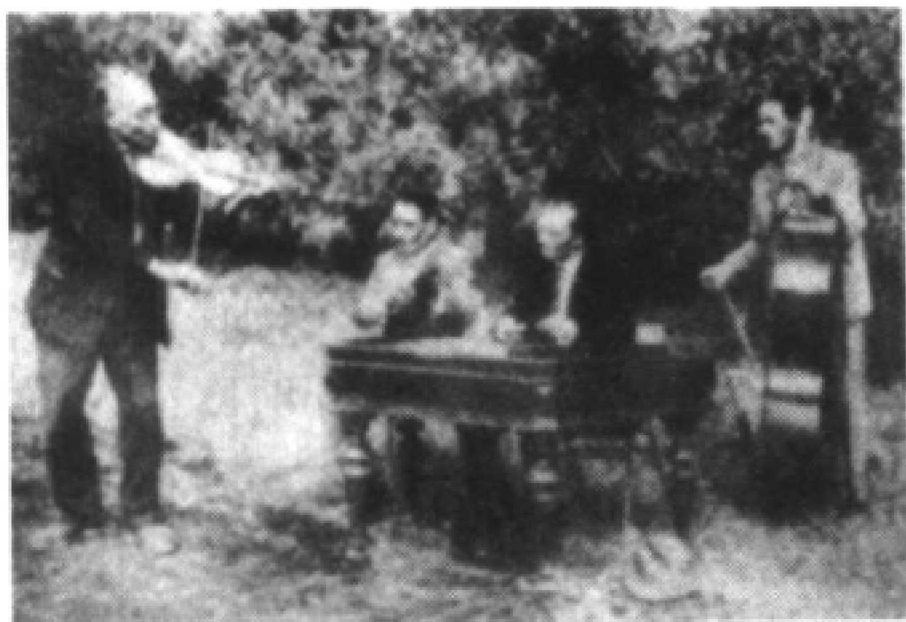
【吉卜赛音乐】

（Gypsy music）　吉卜赛人是一种没有固定居地的民族。相传原在印度北部，约自 9 世纪起，逐步向西转移，经过波斯、土耳其、巴尔干半岛而后散居欧洲各地。大约 15 世纪后，在不同地区有不同的名称。由于历史、地理的原因，吉卜赛人的音乐中既保留了自己的民族特点，又因居住地区的不同而与当地的民族民间音乐相结合；同时还受到艺术音乐、城市通俗音乐的影响，形成一个复杂的综合体。目前，除将吉卜赛民族自己的民间音乐称为吉卜赛音乐外，还因他们所演奏的各种音乐都带有自己特色，因而从广义上来说，这种吉卜赛化的音乐也可称为吉卜赛音乐。

匈牙利的吉卜赛音乐最能代表其特点。它有自己特定的“吉卜赛音阶”（以 C 为主音，即 $c-d-{}^{\flat}e-{}^{\#}f-g-{}^{\flat}a-b-c^1$），歌曲通常是无伴奏的单声部形式。分为“慢歌”（洛克迪里）和“舞蹈歌曲”（凯里马什基迪里）。前者抒情叙事，后者欢快热情。旋律的特点是：慢歌常用有附点的音符，节奏自由，结束时，最后第二音恒为长音，后面有休止，再大二度下行到结束的主音；舞蹈歌曲较短，可多次反复，使用大小调音阶，甚至五声音阶。歌唱时用真声，重喉音（在西班牙则称为“生嗓子”），并在旋律中加上大量装饰花腔与滑音，即兴性很强。在唱舞蹈歌曲时，还使用滚舌音。反复演唱时，常插入叫喊声以增加热烈气氛。这种特点在其他地区的吉卜赛人中也存在。吉卜赛歌曲中缺乏宗教节日典礼性的内容，这与他们经常流动迁移的生活有关。

吉卜赛的器乐除基于其歌曲以外，常采用匈牙利民间音乐，18 世纪后又取自欧洲传统音乐及城市通俗音乐，尤其是各种舞曲，如恰尔达什、圆舞曲、波尔卡等。18 世纪的募兵舞曲更具特色，它包括慢（拉苏）及快（弗列斯）两部分，曲调常取自匈牙利民间音乐，但吉卜赛人演奏得非常即兴化，如加上附点或切分音，引入

华彩片断，常将速度布局为慢—快—非常快—突然停止等等。若将这些特点转用到其他非吉卜赛音乐中，就造成吉卜赛化的演奏风格。F. 李斯特的匈牙利狂想曲就是吸收了这种风格，并通过进一步艺术加工而创作的。19 世纪时，这种募兵舞曲演变为一种匈牙利通俗艺术歌曲“匈牙利诺他”，大抵为业余者创作，其中吉卜赛人很少，只保留一定的吉卜赛风格。在乐器使用方面，吉卜赛人最早只用风袋管，以后加用了提琴（菲德尔）。18 世纪初在农村常见的是 2 把小提琴（或 1 把小提琴，1 把中提琴），大提琴（或低音提琴），有时还有达尔西默。18 世纪中叶起加用单簧管。在城市中，由于受西欧音乐的影响，有条件的乐队逐步趋向正规化。19 世纪后半叶，还出现了具有吉卜赛风格的轻音乐队，人数众多，演奏内容包括艺术音乐、通俗音乐、轻歌剧片断等等，颇受城市听众欢迎，影响遍及全欧。20 世纪中还吸收了爵士乐的一些特点。



匈牙利的吉卜赛乐队

由于吉卜赛音乐主要取自民间，吉卜赛的作曲家并不多，常只限于写作募兵舞曲。较知名的有 J. 比哈里（1764 ~ 1827）。他本身是演奏家，但不会记谱，其作品系由他人代为记录。

其他地区的吉卜赛音乐，情况与匈牙利的音乐大抵相同，但受当地民间音乐的影响更多一些，例如在罗马尼亚山地的吉卜赛歌曲，其乐器则有用纳依、科布扎（类似琉特）和小提琴的组合。在特兰西瓦尼亚高原上的农村吉卜赛音乐显示出近东和土耳其音乐的影响，而阿尔巴尼亚的吉卜赛人则使用风袋管、单弦提琴、拉胡蒂和长把的琉特。

略有不同的是在西班牙南部安达卢西亚地区的吉卜赛音乐，它与西班牙民间音乐相结合，在 19 世纪中叶形成了弗拉门科（一译佛兰德歌曲）。它可能来源于“翁多”歌曲（一译深沉歌），比较深情伤感，曲调带有东方色彩（阿拉伯或印度）。通过吉卜赛人的发展演变后，弗拉门科虽仍保持忧伤情调，但曲调所用音阶常在吉卜赛音阶与小调音阶之间摇摆不定，其演唱也富有吉卜赛风格，即兴性强，多装饰音，节奏自由，常以“唉”开始等等。弗拉门科和安达卢西亚其他民间音乐如波洛，和安达卢西亚民歌索莱亚、萨埃塔等也有相互的影响。在乐器方面，弗拉门科用吉他伴奏，并曾出现一些吉卜赛吉他演奏家。演出的内容常扩大到其他音乐领域，例如古代民间舞曲。

吉卜赛音乐另一个中心是在俄罗斯。大致从 18 世纪末开始，吉卜赛歌手经常演唱俄罗斯、乌克兰和波兰的民歌以及俄罗斯作曲家的作品如浪漫曲等；但引入了吉卜赛音阶中的增音程、装饰音、滑音、切分节奏和即兴的特点，使其吉卜赛化。同时，在演唱吉卜赛歌曲时，也受俄罗斯音乐的影响，例如出现自然小调、多里亚调式、调式交替等变化，还运用了合唱形式。在乐器方面，有时还使用俄罗斯的各种民间拨弦乐器。

住在巴黎郊区的吉卜赛人称为凯莱德拉里，系来自俄罗斯地区的移民，其音乐受俄罗斯影响较明显，例如歌曲中独唱与合唱交替出现，混声二部合唱有三度平行

现象等，但伴奏则改用吉他或手风琴。

【非洲音乐】

（music of Africa） 非洲音乐这一词汇，是一个囊括着多种音乐文化的集合概念，通常系指撒哈拉沙漠以南（黑非洲）源于本土的各种黑人传统音乐，至于撒哈拉沙漠以北（北非）的音乐，则属于阿拉伯音乐的范畴。本条目只概述前者。



象牙号合奏

撒哈拉以南的非洲黑人主要有两大民族。大致以赤道稍北为界：以北属苏丹人，以南属班图人。还有4个人数较少的民族：居于东非之角的含米特人，印尼－马来后裔与黑人混血的马达加斯加岛诸部落，非洲西南角的柯依桑诸部落（霍顿督人和布须曼人）和散居于中非热带森林中的俾格米诸部落（又称中非侏儒）。

非洲有三大宗教：原始宗教传布最广，种类繁多，地方色彩浓厚。一般都信仰自然神，各部落多有自己崇拜的图腾；其次是伊斯兰教；第三是天主教和基督教。

历史与文化背景 文化上最早则可追溯到公元前8世纪东苏丹的库施文明。这一铁器时代的文明延续了近千年，影响波及整个非洲。撒哈拉沙漠的岩石壁画表明，非洲的文明及音乐生活可能还要早些，公元前6000～前4000年，非洲就有了原始的舞蹈和兽角号。此后南非的岩石壁画也记录了早期的音乐生活，如布须曼人身披兽皮跳着典仪舞，一些妇女在旁拍手给舞者助兴的画面；巴苏陀人的一位乐师席地而坐，用弓杆敲击琴弦为舞者伴奏的情景；祖鲁人敲击盾牌的场面。

7世纪以后，阿拉伯人征服埃及，伊斯兰教开始在北非和东非沿岸一些地区流传。以后的几百年中，随着阿拉伯人对撒哈拉以南地区的入侵，伊斯兰－阿拉伯文化也对传统的非洲文化，尤其是对西非大草原和东非沿海地带的苏丹文化产生了深远的影响。在音乐方面，非洲吸收了阿拉伯音乐的因素，可以说北非和苏丹北部的音乐完全阿拉伯化了，撒哈拉以南一些地区则是不同程度地受到阿拉伯音乐的影响，不少地区还完全保存着自己的传统音乐。

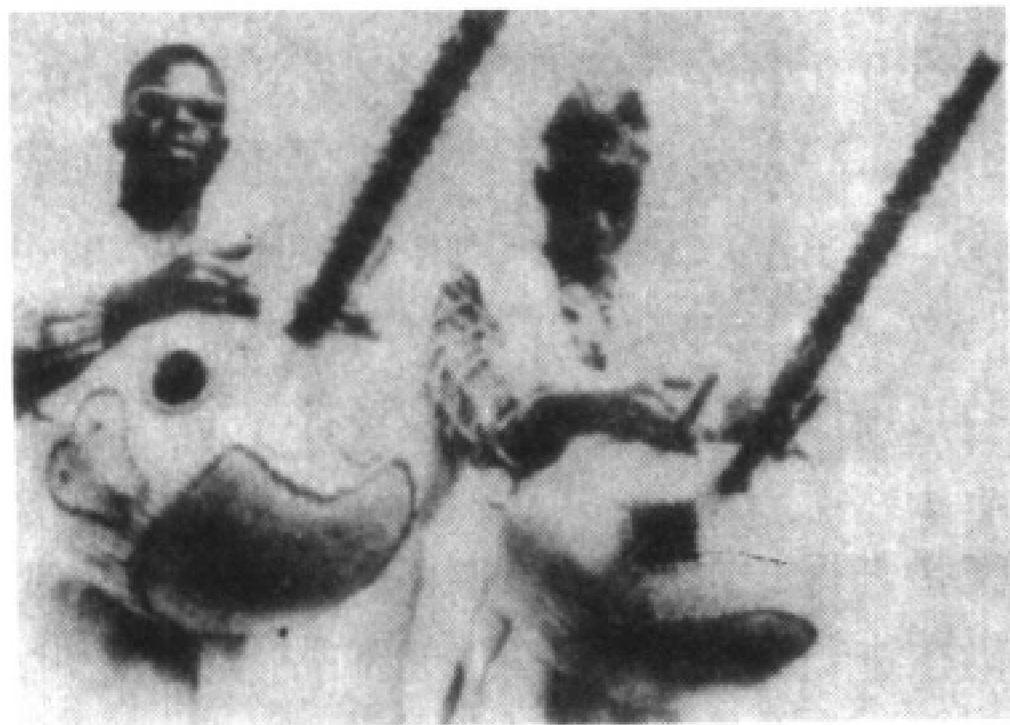
15世纪前后，欧洲人来到了非洲，留下了许多关于非洲音乐生活的记载。如14世纪西非马里宫廷乐师演奏琉特、鼓和号的情景。16世纪贝宁的乐器如象牙号、金属锣、葫芦响器和裂口树锣以及东非埃塞俄比亚及乌干达极为精巧的木琴。他们还目睹了中南非莫诺莫塔帕王国的宫廷歌手如何在小鼓、姆比拉琴和铃的伴奏下，围着国王尖声唱着赞美歌。那时欧洲人就注意到一种几乎遍布非洲大陆的独特的拨奏体鸣乐器——薄片琴。

欧洲殖民统治者侵入非洲后，对非洲音乐文化产生了重大影响。首先是西方乐器通过教会和军队流传进来。如当地黑人乐师很早就普遍使用西班牙吉他。起初西方传教士敌视非洲音乐，后来，他们逐渐把非洲音乐和乐器引入到宗教仪式中去；非洲人自己也根据当地独特的民族风格改编宗教歌曲的曲调和赞美诗。西非有的学校把欧洲音乐家如J. S. 巴赫、G. F. 亨德尔、J. 海顿、W. A. 莫扎特和L. van贝多

芬等的声乐作品配上当地语言演唱。19世纪初，南非就已建立起音乐学校和管弦乐团，培养出一批欧洲血统的音乐家。19世纪上半叶，西非还出现过由欧洲人训练出来的黑人乐队，演出欧洲的古典曲目。

众多繁杂的部族，加之各种外来影响，造成撒哈拉以南非洲各部族音乐文化的千差万别。但根据音乐特点仍可大致分成两大区域：西非、中非音乐文化区，主要特点是节奏复杂多变，音乐进行中常见三度音程；东非、南非音乐文化区，主要特点是鼓有很高的社会地位，多声形式发达，调性明确。两大区域中尚有3种比较特殊的音乐文化：①西南非柯依桑人和中非俾格米人比较原始的音乐，主要特点是好用多声，对位织体精致，普遍使用真假声交替唱法；②埃塞俄比亚音乐自古受犹太音乐影响，而后又受阿拉伯音乐影响；③马达加斯加音乐由印尼－马来音乐与当地黑人音乐相融合而成。

音乐是非洲社会生活中不可缺少的组成部分。人们自发地聚集起来，歌唱奏乐以享余暇；或因集体活动（如祭典、礼拜、节庆或集会）举行演出。在酋长宫廷中，传统音乐占有重要地位。有些礼仪音乐常在酋长或国王的监督下进行；有时，某种乐器就是王权、神权或民族的象征（如东非、南非的鼓）。个人日常生活中同



可拉琴演奏



口弓演奏

样少不了音乐。如各种用以助兴、提高工效的劳动歌曲；还有伴随人生的摇篮曲、婚礼歌、葬礼歌、祭祀音乐等等。场合不同，音乐亦不同。一个村子里往往有几百首适合各种场合演出的传统歌曲和乐曲。一般多在露天演出，观众围在四周，有时他们也可参加到合唱和舞蹈中去，音乐是社会性、群众性的活动，有时也有少数专业音乐家参加。

非洲人从小就在日常的音乐舞蹈活动中学习。非洲人进入成年之前要参加一种启蒙训练，接受多种技能训练，也包括音乐（如多声唱法）和舞蹈的训练。合格之后，才被接纳为正式的部落成员进入成人社会。

专业演员须要有更高的修养，如乐队中领鼓手必须技术高超，并熟悉当地的民族历史和英雄传说，嗓音也要好，能即兴作词编曲。音乐家还有一定的社会地位和特权。

西非有种称作“格里奥”的说唱野史的民间艺人（各地亦有别名）。他们往往是世传。据说他们原是古代国王、酋长身边的宫廷歌吏，博古通今的顾问。由于没有文字，各代的历史事件以及统治者的姓氏家系凭借他们的记忆流传至今。殖民主义者入侵后，他们大多沦为街头卖唱艺人。在马里、几内亚、塞内加尔、冈比亚

等地区几乎村村有“格里奥”。他们在拨弦乐器（如可拉、竖琴等）的伴奏下能说唱整部的家族史。

传统音乐的特点 音阶、音程 非洲人对音高有其独特概念，称低音为“大音”，高音为“小音”，音阶中一系列音就是一个从小到大的下行音列。

撒哈拉以南，五声音阶比七声音阶更常见。但大部分地区两种音阶并存。此外，也有六声和四声音阶。西南非的柯依桑诸部落还常常运用泛音列。器乐中还有更复杂的音阶类型。各种音阶中，音级排列形式也有多种，并且每个音都能用作终止音。

非洲音乐的音程，有等距和不等距之分。等距音程即音阶中每两音之间的音程大致相等，即平均七声音阶和平均五声音阶。歌唱中常用略低于平均律的第3音和第7音，约相当于平均七声音阶。等距六声音阶即是全音音阶。不等距音程中，七声有全音、半音以及小于全音大于半音的3种音程；五声中又可分为无半音的和有1个或2个半音的两种。六声的总有1个半音。此外，也有增减音程的变化。

曲调 非洲音乐的曲调一般音域狭窄，乐句短小，较少装饰音，且少用变奏，常作反复。旋律结构常围绕着一个或几个中心音，或运用重复的旋律型。有些地区如东非狩猎部落的歌唱，几乎只用自由的说话节奏，并夹杂着叫喊声；而定居的农业部落则比较注意旋律和节奏的平衡。为了弥补曲调之不足，常用曲调和伴奏、独唱独奏和合唱合奏之间的交替进行。再加上丰富的乐器和多声、复杂多变的节奏等手段，以造成音响上力度与音色的对比。

由于苏丹、班图语系中不少语言是有声调的，词的高低升降等声调可区别不同的词义，语言声调上的特点决定了旋律音型多为下行级进，尤其是二度、三度下行。很少有3个音以上的连续上行。

多声 非洲人有一种自然的多声性，能轻易地形成三度、四度、五度类似奥加农和简单的卡农那样的多声结构，并以两声部为最常见。非洲的多声可分为两大类：分布较广的主调式多声和只限于柯依桑－俾格米人地区及东非、南非一些地区的复调式多声。主调式多声中各声部地位相等，节奏相同，最基本的技巧是平行法，其中又分两种情况，一些部族用三度平行，另一些用四度、五度、八度平行（也包括齐唱）。四度、五度、八度平行是非洲主要的也是比较古老的多声形式。它可能与五声音阶有关；而三度平行（有时是齐唱中点缀着三度平行）则是后来出现的，基本上是七声音阶地区唱法的特征。在器乐中用七声音阶的地区常以平行三度、六度为基础，而以四度、五度、七度为经过音程。也有隔开八度唱的。少数地方还用二度平行。在安哥拉、赞比亚西北部和扎伊尔南部等运用主调式多声的七声音阶地区，还有一种三度叠置的三声部的同向进行。

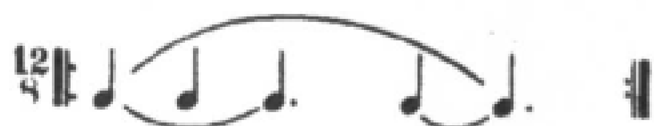
复调式多声地区，运用同时进行的几条节奏不同的旋律线，更具复调性质。声乐中还常表现为一领众和的对唱形式，有时是3组：领唱，应答的合唱，再加上1组唱固定音型作为基础声部。有时独唱者即兴变化主旋律，合唱者则保持着原来旋律。有时各声部可唱不同歌词然后重叠。柯依桑－俾格米人甚至编织无词的对位织体。

还有一种类似“霍吉特”的多声技巧，即两个（或多个）各有着一个单音或短小音群的声部，以各自的固定音型快速交替进行，当一个声部休止，另外的声部仍在进行，很少考虑歌词和音节的割裂，可产生音色和节奏上的快速对比。

节奏 非洲人喜爱打击乐，音乐多由

起音强、互不相连的音响组成，他们突出运用节奏这一因素，喜欢用有规律的身体运动，如拍手、跺脚或敲击乐器来表明节拍，非洲的节奏复杂多变，不同的节奏型交替频繁。

它们常使用于两种情况：作为伴奏的背景节奏和独立进行的鼓乐节奏。有两种完全不同的节奏类型：一是时值等分、律动规则的分节奏（如6+6拍）；二是时值不等、节拍不规则的加节奏（如5+7拍或7+5拍）。一种非洲常见的加节奏为：

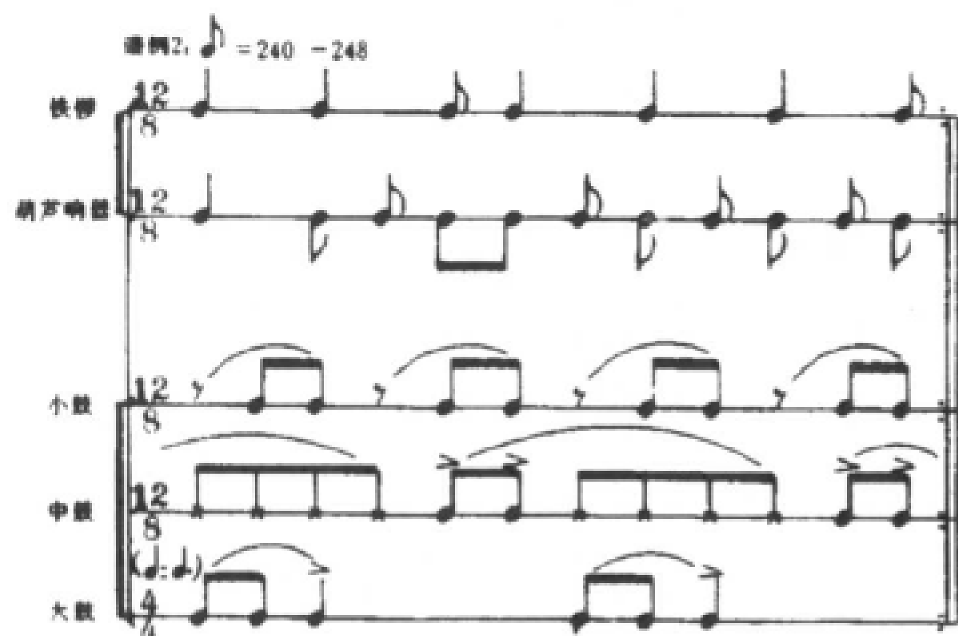


还有一种常见的称为“海缪拉”的节奏，即二拍子和三拍子交替的节奏，如；



非洲音乐中（尤其在鼓和体鸣乐器演奏中），常用多种节奏形成一种类似旋律多声部那样的复杂的节奏织体。

在声乐中，为造成一种不协调的紧张感，歌曲曲调的强拍和伴奏节奏的强拍常不一致，它们可分别用分节奏和加节奏，或全用加节奏，如下例即是由几个人用几件打击乐器，各自按一定的节奏型一起敲击的实例（谱例为加纳埃维人的阿齐亚舞曲节奏。这类节奏型在班图语系地区和西非较常见。其中铁锣节奏是加节奏）。

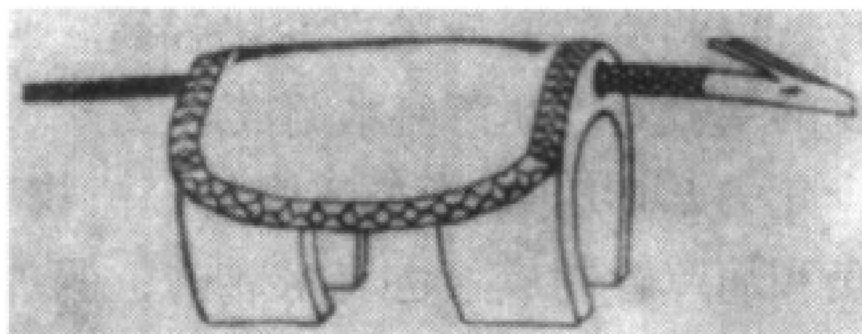


注：葫芦响器符干向上、向下分别表示向上、向下摇奏。×表示用鼓棒按住鼓面的击法。7表示让鼓面自由、响亮地振动的击法。

也可以一个人用左右手同时演奏两个节奏型，形成交错节奏；或是相同的节奏前后错开地敲出，形成一种更稠密的音响。鼓乐水平最高者当属西非。非洲音乐的节奏能够采取一种独立的、旋律式的进行，通过音色明暗的变化，形成节奏主题及其变奏，甚至可形成交响式的主导动机，在此基础上产生了非洲鼓语，用以传递信息。

非洲音乐节奏的丰富多样，对世界音乐是一重大贡献。

传统民间乐器 非洲的民间乐器种类繁多，最典型的是用葫芦作共鸣器的木琴、薄片琴以及各种鼓。可分成4大类来叙述。



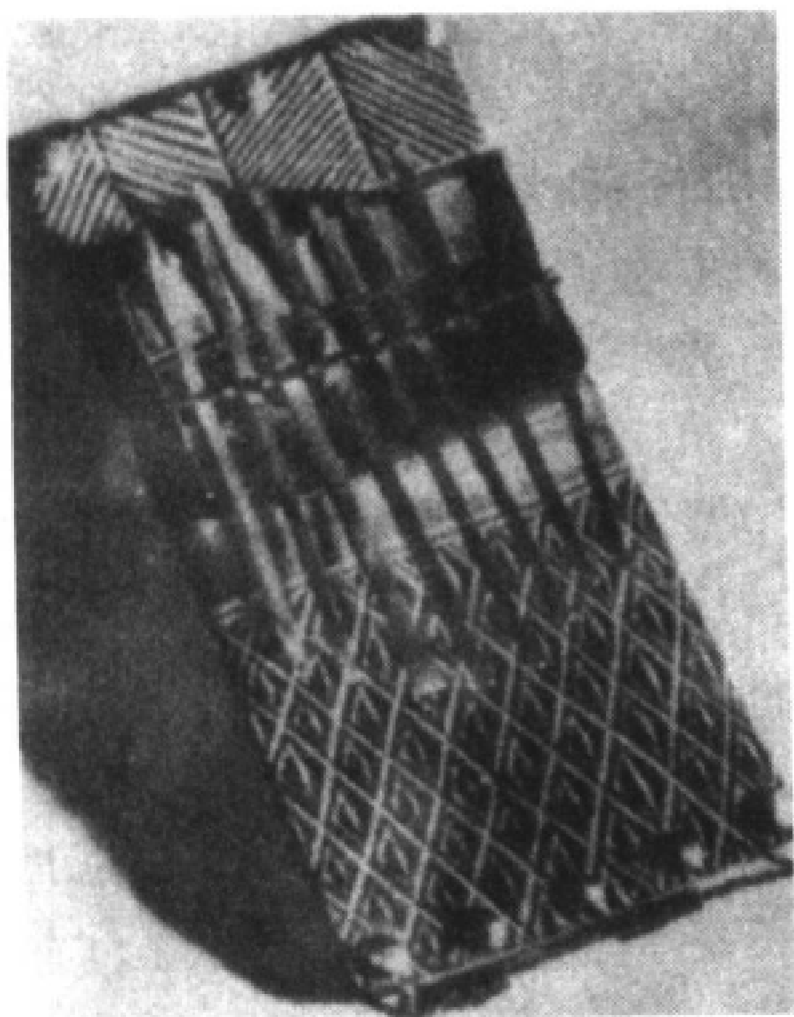
羚羊形状的树鼓

体鸣乐器 可分为节奏乐器和旋律乐器两组。节奏乐器根据演奏方式又可分为手摇式（干葫芦等响器）、刮奏式（刮器）、槌击式（槌棍、槌管）和敲击式（响板、石锣、铁铃、铁钹）4种。森林地区还有一种常见的敲击式的裂口树鼓。在一根木段（也有用竹段）顶部开一、两条槽，通过槽将树心掏空制成。鼓壁两边厚度不同，可产生不同音高，通过涂蜡亦可调节音调。鼓呈圆柱形，亦常雕成羚羊形状。旋律乐器有两种：①薄片琴，这是典型的非洲乐器，分布极广，名称各异，常被称为“散扎”，南非称“姆比拉”。这种琴有一矩形（或扇形）的音板，上捆扎一些长短不等的狭长金属簧片（也有用木片、竹片），其下加一木盒或葫芦作共鸣器。簧片1～3排，8～12片最常见，最多

的有45片。演奏时一手持琴，用拇指、食指拨奏。②木琴，东非、南非一些地区常称作“马林巴”，多见于森林地带。一般有10～22键，有的每键下置一葫芦作共鸣器，有的葫芦上还开一、两个小孔，贴附产生蜂音的薄膜。键从大到小按音高排列；演奏时用橡皮头槌或短棍敲击木键，也有2～6人演奏的大木琴。东非莫桑比克乔比人的木琴合奏，可多达40架，从最低音到最高音的都有。

膜鸣乐器　包括用牛、羚羊、山羊、蜥蜴等皮膜制成的鼓。森林地区鼓最多，鼓体一般用硬圆木雕成，常常是很精致的艺术品。有单面和双面两类，还有定音的套鼓。鼓面可涂蜡，以降低音高；也可加木栓，以调节鼓膜松紧来变化音高。西非常见的水鼓是以葫芦盛水制成。

气鸣乐器　①笛类。用竹、植物茎、兽角和葫芦管制成，也有木雕的，偶尔也可见金属管的。还有一种陶笛——埙。有成套的单孔笛，每根一音，用“霍吉特”技巧演奏，几根单音笛扎在一起则成排箫。②簧管类。有单簧类的，一般用植物茎制成；受阿拉伯音乐影响的地区还有双



薄片琴



水鼓

簧类的。③号类。用动物角和象牙制成的号比较普遍，还有用葫芦制成的号以及竹号、金属号和雕成人形的木号，也有用“霍吉特”技巧演奏的单音号。另外，有一种用空葫芦制作的、可唱着吹的号。

弦鸣乐器　①乐弓。分布最广，南非种类最多，常见的是用嘴含弦产生泛音的口弓。②齐特类。拨弦乐器，因其音箱、音板形状不一，有多种。③琉特类。有弓弦式和弹拨式两种。分布最广的是弓弦乐器独弦琴。弹拨式最突出的是西非21弦带葫芦共鸣器的可拉琴。④竖琴（弓形竖琴）类。在东非尤为常见。⑤利拉类。拨弦乐器，似乎集中在东非，按音区分为几种。

现状　第二次世界大战前后，西方的影响在非洲形成了两股潮流。一股是为教堂、学校和音乐厅而作的专业音乐。20世纪初起，一些非洲学生去欧洲学习作曲，他们根据非洲的题材、语言以及旋律音调和节奏特点，运用欧洲的作曲技巧，兼用欧洲、非洲乐器，创作新型的现代非洲的音乐作品。现代非洲著名的黑人作曲家

有：加纳的J. H. K. 恩凯蒂亚和E. 阿穆，尼日利亚的F. 索旺德和A. 尤巴，乌干达的D. 吉亚加姆比德瓦和S. 姆巴比－卡塔那。此外，有影响的作曲家还有塞拉利昂的A. 达法尔，尼日利亚的A. 班克列和S. 阿克洛包特，以及南非班图族作曲家M. 莫埃雷思和T. T. 马齐吉沙等。他们的创作受到了国际音乐界的注意。

在南非、西非、东非都有音乐院校，如加纳阿奇莫塔学院音乐学校和肯尼亚首都内罗毕的东非音乐学院。有的综合性大学还有大学生交响乐队和合唱队。

另一股潮流是现代流行音乐，它以不同的形式出现在非洲大陆，和西方流行音乐一起风靡整个非洲。如西非的一种现代舞曲“高尚生活”结合了当地传统音乐和美国黑人音乐的特点，运用传统节奏，乐队使用各种爵士乐器，有时还加上传统木琴和鼓。中非的刚果舞曲结合了拉美黑人舞曲（“伦巴”与“嚓嚓嚓”）和非洲的传统音乐。此外，还有东非的“切塔”和南非的爵士乐“克维拉”。现代南非流行歌曲的演唱具有世界声誉，如被誉为“非洲之音”的M. 马凯巴，70年代扎伊尔女歌星阿贝蒂也获得国际声誉。受欢迎的流行音乐作曲家有扎伊尔的M. J. 博斯科和尼日利亚的I. K. 戴罗。

在西方音乐的冲击下，传统的非洲音乐仍被保存下来，并有所发展。如在西非兴起了约鲁巴族的民间歌剧和法语国家的民间歌舞和民间舞剧；各国纷纷成立传统音乐中心，建立民族乐团和民族歌舞团；高等院校也成立研究机构（如加纳大学非洲研究所），以整理、研究、发扬非洲的传统音乐；电台和电视台也开始播放传统音乐。各国在独立日及民族节日中给传统音乐以重要地位；在流行音乐和专业音乐的创作中，也注意运用传统音乐的因素等。从60年代起，重视传统音乐的趋势更有所加强。

非洲传统音乐的问题也引起了整个非洲及国际上的注意。1961年在伊巴丹召开的非洲国际会议，讨论了非洲民间音乐的一系列问题。1962年在阿克拉召开的非洲学学者第一次国际代表会议，提出了关于非洲传统音乐的研究、教育问题。1970年联合国教科文组织所属音乐理事会举办了非洲音乐讲座，向世界各国介绍非洲音乐。此外，1966和1977年，先后在塞内加尔首都达喀尔和尼日利亚首都拉各斯举行了第1、2届世界黑人和非洲文化艺术节，检阅了非洲的音乐文化成就。

【埃及音乐】

（music of Egypt）　埃及是人类古代文明的发祥地之一。在长达近3 000年的法老时代（公元前3100～前332），已产生了丰富的音乐文化。古埃及人已使用多种乐器，雕有神像和动物头像的体鸣乐器，如西斯特鲁姆（一种金属叉铃）是宗教和音乐的象征，常用于宗教仪典和驱魔活动。贝尼琴（弓形竖琴）被视为神圣的乐器，此后竖琴的多种形制，皆由它演化而成。法老时代使用的其他乐器还有弦乐器利拉、纳菲尔琴（琉特），管乐器赛比笛、双管玛穆（一管奏曲调，一管奏持续低音）以及体鸣乐器对击棒（有木制、骨制、象牙制）和多种鼓。

在公元前17～前15世纪，西亚喜克索人曾统治过埃及；埃及人又曾征服过叙利亚等地，因此埃及音乐与西亚音乐有过密切的交流。西亚音乐对埃及音乐的影响主要表现在三角形竖琴和长颈琉特的传人，竖琴的体积由小变大；一种双簧的管乐器在许多场合取代了笛子；音阶也由原

来的五声变为七声。

从埃及古王朝的遗迹和出土文物中可



在古埃及人的统治下，艺术繁荣发展，并在社会和宗教庆典中起着重要的作用。乐器变得日趋复杂，例如这间乐室中正在演奏的九弦竖琴。

以看出，在宫廷贵族的生活中，音乐占有重要地位，吟诗、舞蹈以及婚丧仪典都伴有音乐。根据希腊史学家希罗多德的记载，5世纪时，埃及的宗教音乐与世俗音乐相当繁荣，曾举行过600人的合唱、300人的竖琴合奏。

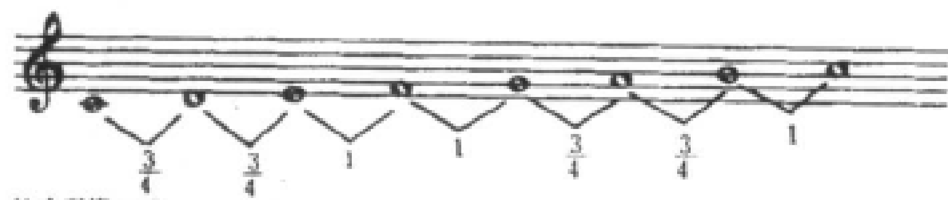
公元前332年马其顿国王亚历山大三世征服埃及后，埃及长期受希腊、罗马人的统治，埃及的音乐文化与古希腊音乐融合。随着基督教的传入，以声乐为中心的教会音乐以及铙、钹、钟、金属响板等乐器也传到了埃及。

640年，阿拉伯帝国占领埃及，除少数人仍信仰基督教外，绝大多数埃及人成为伊斯兰教的信徒。许多阿拉伯音乐家将阿拉伯音乐和乐器带入埃及，使埃及音乐逐渐伊斯兰化。从此，埃及音乐成为伊斯兰音乐的一个重要组成部分。10世纪中叶，由于埃及的统治者酷爱音乐，所以当时的开罗经常举行盛大的音乐会，涌现出许多著名的音乐家和诗人，如伊本·哈伊斯穆和阿布·绥勒特等。

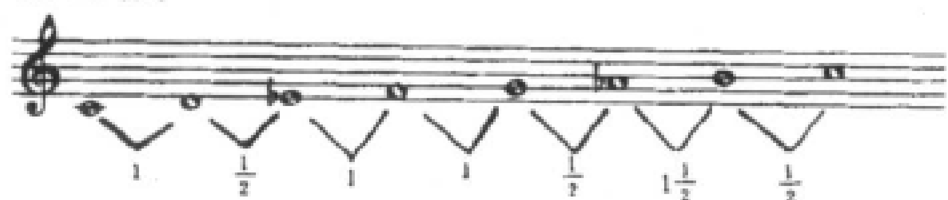
埃及的民间音乐十分丰富。每逢传统节日、宗教节日和民间喜庆活动，著名的民间歌手、乐师、舞蹈能手汇聚一堂，举行盛大的演出活动。埃及的民歌纯朴动人，许多流传很广的艺术歌曲，都是在民歌基础上加工创作的。

作为埃及传统音乐的伊斯兰音乐，主要流传于尼罗河下游地区；科普特教会音乐流传于尼罗河中游地区；两者一般使用七声音阶。埃及的伊斯兰音乐常用如下两种阿拉伯调式：

拉斯特调式

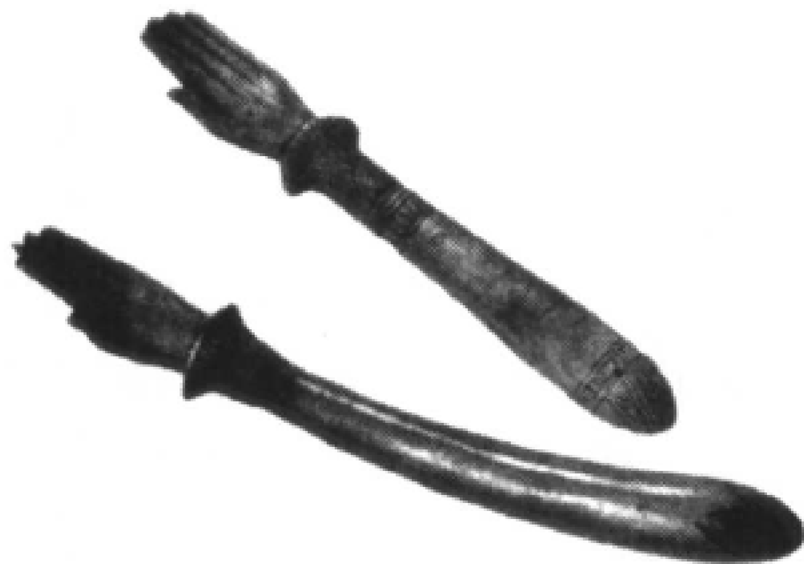


纳哈万德调式



阿拉伯具有代表性的乐器如乌德、卡依、拉巴卜、纳伊、米兹玛尔管以及塔卜勒鼓等在埃及广泛使用。埃及的乌德和卡依的体积，大于其他阿拉伯地区的同类乐器。此外，埃及人喜爱低音乐器和大型合奏形式。

19世纪，埃及处于英国的控制之下。在阿拉伯诸国中，埃及所受欧洲音乐的影响比其他国家显著，特别是在军乐方面。穆罕默德·达克尔（1836～1906）是埃及



新王国时期（前1550—前1050年）迎来了古埃及文化发展的黄金时代。这些木质钟锤或鼓槌可以追溯到公元前16—前14世纪的第18代王朝。

著名的军乐作曲家，他曾创作出多首具有东方气质的进行曲。

1869年，开罗歌剧院落成时，以演出意大利作曲家G. 威尔迪的歌剧《弄臣》为剧院开幕式。福阿德一世时创建了音乐学院。欧洲音乐的影响在埃及日益增强，传统的阿拉伯民族音乐在广大民众中仍然根深蒂固。不少埃及作曲家从传统音乐中汲取营养，借鉴西方音乐的作曲技法，创作了许多优秀作品。影响较大的音乐家有赛伊德·达尔维什（1892～1923）、尤素夫·格内伊斯（1899～1961）、阿卜杜勒·瓦哈卜（1910～　）等，他们的作品在阿拉伯各国有一定影响。

【突尼斯音乐】

（music of Tunisia）　突尼斯位于非洲北部，其音乐属阿拉伯伊斯兰文化范畴。古代，突尼斯境内的柏柏尔人曾创造了自己的音乐文化。8世纪初，阿拉伯伍麦叶王朝统治了整个北非，使突尼斯音乐逐渐阿拉伯化。9世纪上半叶，由于杰出的阿拉伯音乐家济里亚卜的努力，在西阿拉伯帝国的政治、文化中心——西班牙的科尔多瓦，产生了阿拉伯音乐的重要组成部分安达卢西亚音乐。15世纪阿拉伯人离开西班牙回到北非，将安达卢西亚音乐带到了突尼斯，突尼斯的音乐才得到蓬勃发展。安达卢西亚音乐的主要形式努白和穆瓦沙哈，至今在突尼斯音乐艺术中占有重要地位。从16世纪起，突尼斯先后被土耳其人征服和沦为欧洲殖民地，民族音乐一度停滞和衰落。独立后，突尼斯政府为发掘和整理民族音乐遗产采取了积极措施。1935年创建了第1所音乐研究所，其后突尼斯民族学院开设了音乐和舞蹈专业，并成立了突尼斯国家民间艺术团。

突尼斯的民间音乐旋律优美，节奏轻快，既具有东阿拉伯音乐风格，又带有马格里布音乐的特色。主要民间乐器有膜鸣乐器特拜勒、塔卜勒、班迪尔、塔里贾、达夫；气鸣乐器盖塔、纳伊、加萨巴、米兹维德；弦鸣乐器拉巴卜、乌德、卡依、坦布拉、贡卜里；响板什卡舍克等。

突尼斯传统音乐的最主要形式是努白，它是一种声乐和器乐的大型套曲，源自安达卢西亚音乐，目前突尼斯保留有13套努白。每一套努白的音乐结构包括以下9部分：①伊斯蒂夫塔赫，散板的器乐即兴曲。②姆萨达尔，器乐齐奏的序曲，$\frac{12}{8}$拍。③白亚特，为古典诗谱写的声乐独唱曲，$\frac{8}{8}$拍。④卡泰希亚特，为穆瓦沙哈诗谱写的声乐曲，$\frac{4}{4}$拍。⑤图希亚，器乐齐奏曲，$\frac{4}{4}$拍，常插入一段乌德或鼓的独奏，称麦什德。⑥巴瓦尔，为穆瓦沙哈诗谱写的声乐曲，$\frac{6}{4}$拍，速度稍快。⑦德拉吉，为穆瓦沙哈诗谱写的声乐曲，$\frac{6}{4}$拍，速度由慢渐快，再由快转慢。⑧哈非夫，为穆瓦沙哈诗谱写的声乐曲，3拍子，慢速。⑨赫特穆，为穆瓦沙哈诗谱写的声乐曲，3拍子，速度稍快。

一套努白一般只使用一种玛卡姆，其器乐合奏部分由乌德、拉巴卜、卡依、纳伊和鼓组成的乐队演奏。声乐部分的歌词内容多表现爱情的悲欢和大自然风光。

传统音乐的其他形式还有起源于安达卢西亚的穆瓦沙哈，它是根据同名双韵体诗谱写的歌曲，带有浪漫色彩；独唱歌曲卡西达，歌词为多行体的古典格律诗，题材包括宗教的和世俗的内容，经常是即兴

演唱；巴什拉夫源于土耳其的器乐曲；什格胡尔是与巴什拉夫相似的器乐曲，只是节奏有所不同。

【澳大利亚与新西兰音乐】

(music of Australia and New Zealand)
位于大洋洲的澳大利亚和新西兰，世代生息着本土各部族人民。18 世纪下半叶，欧洲移民（主要是英国）大批到来，至今已成为这两个国家的占人口 90% 以上的居民，因此澳大利亚和新西兰的音乐文化，是由本土居民和欧洲移民两种截然不同的文化相互影响之下形成的，并具有地域特点。

澳大利亚原为库尔奈人、阿兰达人、卡米拉罗依人等部族生息繁衍的土地。音乐在居民日常生活、劳动、仪式、庆典中起着重要作用。歌唱时有多种发声方式，除单声（包括嘶嘶声、高亢的假声、吼声、呜咽声等）外，另有复声唱法，歌唱者可以同时发出双声，甚至可以自己连续唱出平行五度的音来；还有繁声唱法，歌唱者单独连续演唱不同的歌曲时，可以运用几种显然不同的嗓音。歌唱中大量使用滑音，并有微分音（如 1/4 音，1/8 音等)。歌唱的旋律多为下行，不同的歌曲常有各自固定的调式。

民间乐器中有相当原始的打击乐器，如震击棒、单头沙漏鼓，北部有蒙以蜥蜴皮的木鼓。最富特色的是管乐器迪节里杜，用挖空的树枝或竹管制成，长约 1.5 米，民间乐手吹奏时以鼻吸气可以取得连续不断的发声效果，一些作曲家写有专供它演奏（或与其他乐器合奏）的乐曲。音乐的节拍和节奏富于变化，既有分裂拍，又有附加拍、复节拍（同时用两种或更多不同的节拍）和繁节拍（连续用不同的节拍），也有无拍子或自由节奏结构。除等节奏型外，复节奏和复杂切分音亦屡见不鲜。常见的民间音乐体裁有：恰拉达（一种男女集体对唱的情歌）、科罗博里（一种欢庆的歌舞）等。

18 世纪末，随着澳大利亚逐步成为英国的殖民地，欧洲音乐开始传人。产生了一批音调上受英格兰、苏格兰、爱尔兰歌曲影响的澳大利亚民歌，著名的有：表现丛林中流浪汉不幸遭遇的《本·霍尔之死》、叙述囚犯悲惨生活的《莫莱顿海湾》、描写剪羊毛工人劳动场面的《羊毛剪子咔嚓响》、水手号子《开往南澳大利亚》，以及《流浪汉的背包》、《临终的牧人》等。最早的专业作曲家是 I. 内森(1790～1864)，作有澳大利亚的第 1 部歌剧《奥地利的唐璜》（1847 年首演），及若干戏剧配乐。

19 世纪 30 年代，在悉尼开始举办器乐与声乐的音乐会。1834 年成立了澳大利亚爱乐协会。1888 年墨尔本有了完整的交响乐队。第 1 所音乐学校建于 1890 年。20 世纪 30 年代起，澳大利亚广播委员会在全国的 6 个邦建立了交响乐团，其中墨尔本和悉尼的两个乐团具有较高的水平。1951 年建立了国家歌剧院。近年又增设了两个新的交响乐团，以有助于歌剧及舞剧事业的发展。

卓有贡献的作曲家有：A. 希尔(1870～1960)，曾就学于莱比锡音乐学院，在新西兰居住了多年，悉心研究毛利人音乐，作有歌剧《神奇的笛子》，乐队作品《毛利交响曲》、《毛利狂想曲》及若干序曲、协奏曲等。他在许多作品中运用毛利人的音乐素材，真实而生动地描绘了新西兰的风土人情。A. 本杰明（1893～1960)，毕业于英国皇家音乐学院，作有歌剧《双城记》（据狄更斯原作改编）及

弦乐四重奏、钢琴组曲等。J. 安蒂尔（1904～ ）的管弦乐组曲《狂欢》享有广泛声誉。P. 斯库尔索普（1929～ ）所作的管弦乐系列曲《太阳音乐》是他探索民族音乐特征的成果。一些青年作曲家还表现出对东亚音乐（特别是日本的雅乐和印度尼西亚的佳美兰音乐）的极大兴趣。

澳大利亚的音乐表演艺术家中享有世界声誉的有：女高音歌唱家 N. 梅尔巴、J. 萨瑟兰，女钢琴家 E. 乔伊斯（1912～ ）等。

新西兰自 10 世纪起，居住着波利尼西亚人的一支——毛利人，他们喜歌善舞，其歌舞在社会生活及宗教仪式中均占重要地位。歌唱时使用小于半音的微分音程，喜好模仿自然界中的各种声音，尤喜模仿鸟叫声。毛利人的乐器以木、石、骨、鲸牙等制成，如木锣、木戟号角、通管笛、大竖笛、哨笛等。18 世纪末英国殖民者侵入新西兰，毛利人的音乐受到排斥。19 世纪以后，毛利人的歌舞又重新繁荣，一批毛利音乐家（如 A. 恩加塔、A. 阿瓦特莱、H. 米切尔等）致力于保存并发展毛利人的音乐文化。罗托鲁阿城是毛利音乐活动的中心，1930 年以来每年在这里举行音乐节。

18 世纪后半叶，英国向新西兰大批移民，带来了合唱队、管弦乐队、苏格兰风袋管乐队等具有英国特色的音乐形式。19 世纪末，欧洲音乐在新西兰的影响日增，并建立了交响乐团及音乐学校。作曲家 D. 利尔本（1915～ ）作有 3 部交响曲，若干管弦乐序曲；他于 1964 年在惠灵顿维多利亚大学建立了有合成装置和程序的电子音乐工作室，写了《三个内在的特质》（1972）等电子音乐作品。其他引人注目的作品有：D. 法夸尔的歌剧《圣诞节的独角兽》，G. 马克里奥根据神话题材写的清唱剧《地与天》，以及 K. 斯莫尔、G. 卡金斯、R. 特里梅固等人的舞剧及室内乐曲等，这些作品在题材和表现上都有一定的新意。

【加拿大音乐】

（music of Canada） 加拿大本地居民为印第安人及爱斯基摩人，他们有着自己独具风貌的音乐。17 世纪初叶，法国、英国竞相在加拿大建立殖民地，移民们带去了各自的传统音乐。18 世纪以后，欧洲专业音乐在加拿大获得日益广泛的流传。因此，加拿大音乐是一种含有多种因素的音乐。

印第安人的音乐 印第安人是南北美洲最古老的居民，他们的音乐具有悠久的历史。其歌曲有武士歌、猎人歌、巫医歌、宗教仪式歌、情歌等。乐器有无孔或有孔的竖笛、长笛及大鼓等。其音乐节奏丰富多变，有时运用交错节奏，如歌声为 $\frac{2}{4}$ 拍，伴奏的鼓声为 $\frac{3}{4}$ 拍。音阶多为五声，亦有六声及七声者。印第安歌曲中一度掺人了欧洲宗教歌曲的音调，但印第安人的音乐基本保持着独特的面貌。

爱斯基摩人的音乐 加拿大境内的爱斯基摩人主要分布在沿北极圈一带地区，从事捕鱼、狩猎等劳动。爱斯基摩人的音乐以歌唱为主，其歌曲与劳动相关的有划船歌、狩猎歌、妇女劳动歌等；与日常生活相关的有游戏歌、滑稽歌、摇篮歌等。许多歌曲都是边唱边舞的。乐器有鼓、碰铃及爱斯基摩小提琴（音箱为矩形，上张 3 根琴弦）等。爱斯基摩人的音乐，基本上是单声部的，由五声音阶构成。

法国系统的民歌 1604 年，法国在加

拿大建立了第一个殖民地罗亚尔，3年后又建立魁北克。法国的移民多为农民、樵夫、渔夫、航海的船员等，他们把法国的传统歌曲带到加拿大。20世纪初可以搜集到2万多首法国歌曲，其中有好几千首是在法国已经失传了的。航海船员的歌曲占有很大的数量，包括劳动号子型的起锚歌及在漫长航程中唱的抒情或叙事歌（有时歌词多达50~60段），内陆（如阿加德地区、加斯佩地区、加蒂诺山区等）亦保存了大量民歌。著名的法语加拿大歌曲有诙谐歌《云雀》和表现流浪汉悲苦生活的《加拿大流浪汉》等。

英国系统的民歌 1497年英人发现纽芬兰岛，宣布为英国领土，但到17世纪初才向加拿大大量移民，1756年英法爆发七年战争，结果法国战败，1763年后加拿大由英国独占。大多数的英语加拿大歌曲是叙事歌曲，表现远征、战斗、航海等题材，或表现爱情，通常是无伴奏的独唱。爱尔兰语和苏格兰语的歌亦多有流传。英国系统的民歌中，著名的有《在纽芬兰的海湾旁》和《杰克是个好水手》等。

专业音乐 18世纪，宗教音乐占有很大的比重。以后，军乐及合唱的传播促进了世俗音乐的发展。至1789年，在哈利法克斯演出了G. F. 亨德尔的弥撒曲，1790年在魁北克演出了J. 海顿和W. A. 莫扎特的作品后，欧洲的专业音乐在加拿大的音乐生活中渐居主导地位。

18世纪加拿大出现了一些沙龙音乐作品，多为钢琴曲、歌曲等，稍后则有室内乐曲及小歌剧等，但至20世纪，始有较重要的作曲家及作品产生。最早获得公认的作曲家是：H. 威兰（1880~1968），作有2部交响曲、1部钢琴协奏曲、歌剧《赴汤蹈火》等；C. 尚帕涅（1891~1965），作有交响诗《赫丘利与翁法勒》及若干管弦乐曲、室内乐曲等。20~40年代，一些作曲家表现了对民间音乐的浓厚兴趣及创立“加拿大风格”的意向。1951年，一批音乐家组成了“加拿大作曲家联盟”，其发起人J. 温兹威格（1913~ ）作有一部交响曲、管弦乐曲《交响颂歌》、大量室内乐曲，并曾采用十二音技法；其他主要成员有：J. 贝克威思（1927~ ），作有歌剧《寄往小城的十二封信》、《加拿大的点和线》及若干协奏曲、声乐曲；H. 萨默斯（1925~ ）作有交响曲、钢琴协奏曲、歌剧《傻瓜》、芭蕾《渔夫和他的灵魂》等。当代作曲家中著名的还有：风格接近古典传统的M. 阿达斯金、J. 库尔特哈德等人，以及从事电子音乐创作的I. 安哈尔特等人。

加拿大的专业音乐教育已有近百年的历史，第1座音乐学院是1886年在多伦多建立的皇家音乐学院，1887年在哈利法克斯、1904年在蒙特利尔也相继建立了音乐学院。其后，若干城市的大学开设了音乐专业。1964年建立了加拿大音乐院校协会，有28个学校为该组织的成员。加拿大全国有12000多位从事音乐教育的教师，他们建立了加拿大音乐教师联合会，该组织定期召开会议并出版会刊。

上个世纪末以来，加拿大的音乐表演艺术事业日趋繁荣。1894年在多伦多建立的门德尔松合唱团（现有团员200人），一直在国内外享有盛誉。在安大略、温尼伯、温哥华、魁北克等省市亦有水平较高的合唱团。1932年多伦多交响乐团开始举行定期的音乐晚会。1936年加拿大广播公司（CBC）成立后，每年在全国各大城市举行广播音乐会，大力介绍本国作曲家的作品。1959年在多伦多建立的国家青年交响乐团，是目前加拿大最活跃的乐团之一。此外，在蒙特利尔、温哥华、温尼

伯、魁北克城均建有交响乐团。1960年在多伦多建立了加拿大歌剧团。世界闻名的加拿大表演艺术家有：钢琴家G. 古尔德（1932～1983）、小提琴家K. 帕洛（1890～1963）、歌唱家E. 约翰逊（男高音，1881～?）、M. 福雷斯特、L. 马歇尔（女高音，1925～　）。

【美国音乐】

（music of USA）　美国音乐经过长期的发展，到20世纪初才具备了独特的美国风格，并取得了与西方各国音乐文化同样重要的地位。在此之前，美国境内存在着生活在这块土地上的各个民族或种族的音乐，也存在着欧洲音乐家从欧洲各国带来的专业音乐。它们之间经过长时期的相互影响、融合，促进了美国音乐的形成和发展。

16～18世纪　1492年，当哥伦布抵达新大陆时，那里原是印第安人的居住地。当时印第安人还处在原始公社制阶段。他们的歌唱主要用于劳动、婚丧、准备作战等场合，以鼓等打击乐器伴奏，音调简单，独具一格。16世纪后，西班牙、荷兰、法国、英国相继在北美建立殖民地。随着各国移民的到达，也带来了他们本国的音乐文化。经过激烈的争夺，英国人终于取得了在北美大陆的绝对优势。因此，英国音乐对美国音乐的影响最大，它为美国音乐的形成奠定了最初的基石。这种情况在宗教音乐、民间音乐和流行音乐中表现得尤为明显。当初，定居在新英格兰地区的移民中，许多是不信奉英国国教的清教徒，他们的音乐主要是在做礼拜时唱的宗教赞美歌，其次是在社交场合和家庭生活中的世俗音乐活动。南部地区清教教义影响较弱，移民们常常唱起他们从家乡带来的英格兰、苏格兰和爱尔兰民歌。在偏僻的肯塔基、田纳西等地区，至今还保留着古老的英国民间歌舞。1619年，第1批非洲黑人奴隶被贩运到北美。非洲黑人酷爱音乐，惯于一边劳动一边唱歌。黑人音乐的动人曲调和独特的切分节奏，对美国音乐的发展起了巨大作用。

1640年，马萨诸塞出版了一本《海湾诗篇歌集》，只收录了歌词部分。这是北美刊印的第1本书。1698年此书刊行第9版时，增加了常用曲调13首，成为北美出版的第1本带曲谱的书。但是，当时一般教徒都不识谱。18世纪初，为提高歌唱水平，许多牧师著书指导唱歌。他们离开自己的新英格兰地区，到邻近的殖民地进行巡回教唱。有的地方还开办了最初的歌唱学校。同时，随着移民的增加和一些大城市（如纽约、波士顿、费城和查尔斯顿）的逐渐繁荣，世俗音乐变得活跃起来。欧洲乐器如小提琴、吉他、哈普西科德等开始流行，出现了专业的音乐家。1731年在波士顿举行了第1个音乐会。通常的音乐会节目包括爱国歌曲、歌剧咏叹调、传统民歌等，有时也有一些标题的或无标题的器乐作品。在此基础上，产生了美国本地出生的第1批作曲家。如费城的政治活动家、音乐家F. 霍普金森（1737～1791），他用流行的英国风格进行歌曲创作。又如作曲家、歌唱教师兼制革工人W. 比林斯（1746～1800），他发表了6本歌曲集，其中有一些是根据17世纪英国诗篇歌写成的颇具特色的模仿对位曲。但是他的这种风格并没有得到继续发展。同欧洲音乐相比，当时美国作曲家的作品被认为不够成熟。

19～20世纪　19世纪初，许多欧洲音乐家来到年轻的共和国，他们带来了远比美国先进的音乐水平和技巧。为演出欧

洲音乐作品而建立的音乐机构有亨德尔和海顿学会（波士顿，1815）、费城音乐基金会（1820）、纽约爱乐协会（1842）等。1848年欧洲革命后，又有大批德国音乐家移居美国。他们遍及美国各个主要城市，往往占据了美国音乐团体中的关键职位。他们对德国浪漫主义音乐的传播，使原先习惯于赞美歌的美国人的音乐趣味发生明显变化，也给美国年轻一代作曲家的创作带来巨大影响。与此同时，音乐教育获得迅速发展。

南北战争后，美国音乐生活更趋活跃，又有一些重要的音乐团体相继建立，如大都会歌剧院（1881）、波士顿交响乐团（1881）等。更重要的是，出现了一批具有相当专业技巧的作曲家。他们把美国音乐提高到了欧洲的水平，但是他们的作品缺乏独创性，带有明显的模仿F. 门德尔松、R. 舒曼、J. 勃拉姆斯等德国作曲家的倾向，如J. K. 佩因（1839～1906）、G. W. 查德威克（1854～1931）、H. 帕克（1863～1919）等。成就最高的是E. 麦克道尔，他被认为是美国第1个取得国际声望的作曲家。他的作品虽然以德国浪漫主义音乐语言为基础，但增强了美国的地方色彩。

当美国作曲家们几乎都在追随欧洲风格时，歌曲作家S. C. 福斯特却采用美国黑人音乐的曲调进行创作。他的很多歌曲是为当时盛行的"黑人剧团"（由白人化装扮演黑人，其成员称为游吟艺人）写作的；而真正的美国黑人音乐却未受到重视，它们只是在黑人中流传、发展着。当时流行的黑人音乐主要类型有灵歌、布鲁斯、劳动歌曲等。

19世纪末20世纪初，美国出现了摆脱德国音乐控制的新潮流。捷克作曲家A. 德沃扎克对此起了很大作用。他于1892～1895年间应邀就任纽约音乐学院院长。他建议美国作曲家把美国印第安人和黑人音乐运用到自己的创作中去。在这方面进行尝试的作曲家有A. 法韦尔（1872～1952）、H. F. 吉尔伯特（1868～1928）等。也有的作曲家转向法国音乐，他们的创作与印象派有着密切联系，如C. T. 格里费斯（1884～1920）就是其中之一。另有一位作曲家C. E. 艾夫斯，孤立于音乐界，独自探索美国化的音乐语言。他的探索是与他对复杂的、不协调的音响的实验结合在一起的。他比I. F. 斯特拉文斯基、A. 勋伯格等作曲家更早地使用西方某些现代音乐手法。他在当时并未引起人们的注意，后来才被认为是美国老一辈最著名的作曲家。

20年代，社会舆论鼓励美国作曲家创作具有美国风格和特点的作品。一批作曲家在各方面支持下，为美国民族主义音乐的确立作出了贡献。特别在交响乐领域，他们为美国音乐赢得了与欧洲各国音乐并驾齐驱的地位。曾在巴黎从法国作曲家N. 布朗热学习的A. 科普兰、R. 哈里斯、W. 辟斯顿、V. 汤姆森以及R. 塞欣斯（1896～　）等人，尽管他们的经历和创作个性各不相同，但都在一定程度上把美国的音乐语言与西方第一流的作曲技巧结合起来。最突出的是科普兰，他被誉为最美国化的美国作曲家。他们的学生和追随者如W. 舒曼、S. 巴伯、L. 伯恩斯坦等继承了他们的道路。这些青年作曲家大都是国内培养起来的。美国国内良好的师资条件，使他们不必再像前辈那样到国外去接受音乐教育了。

20～30年代的美国音乐并不只是朝着一个方向发展的。西方音乐在第一次世界大战后经历了空前的剧烈变化，出现了新的现代音乐流派；即便是上述作曲家，在



格什温作曲的歌剧《波吉与贝丝》(剧照)

他们的某些作品中，也表现出不同程度的实验的性质。最重要的实验主义者是1915年定居美国的法国作曲家E. 瓦雷兹。他在一系列作品中进行新的音响实验，力求突破传统的音乐体系及乐器的限制，成为西方最早的先锋派音乐家之一。同时期，美国的流行音乐空前发展。特别是从黑人音乐布鲁斯、拉格泰姆等演变而来的爵士音乐风行全国，吸引了广大的群众。在爵士音乐的发展过程中经历了风格的各种变化，代表人物有L. 阿姆斯特朗（1900～1971）、埃林顿公爵（1899～1974）等。具有独立的美国风格的音乐剧（亦称百老汇歌舞剧）是在欧洲的轻歌剧和喜歌剧的基础上逐渐发展起来的，在流行音乐中占有特殊地位。著名的音乐剧作曲家有R. 罗杰斯（1902～1979）、G. 格什温、伯恩斯坦等。格什温代表了美国音乐发展的一个重要方面。他不仅活跃在流行音乐领域，还通过交响音乐创作，成功地把爵士音乐与古典音乐结合起来，从而为缩小流行音乐与严肃音乐之间日益扩大的差距作出了贡献。

纳粹政权的出现和第二次世界大战，使许多著名的欧洲作曲家来到美国，如P. 欣德米特、B. 巴托克、勋伯格、斯特拉文斯基、D. 米约等。他们给美国音乐生活带来了新的巨大影响。美国成为西方音乐文化的一个重要中心。美国音乐创作的民族性不再受到重视，许多美国作曲家的作品与欧洲音乐在风格上的差别几近消失。

50年代以后，美国音乐更趋多样化。尽管有的作曲家基本上按照传统的音乐语言进行创作，但是吸引着新一代作曲家的是层出不穷的各种新音乐流派，其中包括序列音乐、电子音乐、偶然音乐等。实验主义作曲家的代表人物是J. 凯奇。他的作品成为先锋派音乐走向极端的典型例证。在流行音乐领域内，也出现了新的品种。从布鲁斯等音乐发展而来的摇滚乐风靡全国，爵士音乐退居次要地位。摇滚乐的代表人物有E. 普雷斯利（1935～1977）等，民歌的著名歌手有B. 迪伦（1941～　）等。70年代以后，摇滚乐的热潮逐渐衰退，各种流行音乐互相影响，在风格上趋向综合。最著名的流行音乐歌手是M. 杰克逊（1958～　）。

在音乐表演方面，美国往往由于拥有世界第一流的指挥、独奏家和歌剧演员而达到很高水平。美国的交响乐团占全世界总数的一半以上。其中，波士顿、芝加哥、克利夫兰、纽约和费城等交响乐团均享有国际声誉。

【拉丁美洲音乐】

（music of Latin America）　拉丁美洲是美国以南所有美洲地区的通称。16世纪初先后沦为西班牙和葡萄牙的殖民地。殖民地时期各国分别归属在各大总督区内；

19世纪初，又相继获得独立。所以它们在政治、经济和文化上都有许多共同因素及内在联系。它们的民间音乐表现出不少近似的风格和特色；专业音乐所经历的发展道路也大致相同。

民间音乐 *先殖民地时期* 16世纪以前，拉丁美洲大陆繁衍生息着为数众多的印第安部族。他们在殖民者到来之前，已经创造了灿烂的古代文化并形成了3个较大的文化中心：玛雅文化（今危地马拉、墨西哥尤卡坦半岛一带），阿兹台克文化（今墨西哥中部地区）以及印加文化（今秘鲁、玻利维亚、厄瓜多尔一带）。这些文化发达、人口集中的印第安部族的音乐艺术已发展到了相当水平。不同类别的乐曲及歌舞反映了他们的宗教信仰、生产劳动、战斗以及民俗节日等生活内容。乐器主要有体鸣、气鸣、膜鸣3大类，制作乐器的材料多样，工艺精巧，造型独特，用途广泛。许多乐器之间共同音的出现说明印第安人已有相对稳定的音高感觉。在长期的音乐实践中，印第安人已经从高低不同的乐音中选择并使用了其中特别具有协和关系并能产生调性功能的某些音来构成三声、四声、五声、及至七声音阶，以此作为其音乐的基础。

殖民地时期（16～18世纪） 殖民者的长期统治和大批欧洲移民的到来，使欧洲文化渗入到各个领域。加之黑人奴隶所带来的非洲文化，使拉丁美洲的音乐形成为一种明显的混合体。其中，印第安人的音乐因素主要体现在五声音阶及许多传统乐器和歌舞音乐体裁的沿用上；欧洲民间音乐的因素体现在七声音阶和欧洲大小调调式、和声及方整性歌曲结构等方面；非洲黑人音乐因素体现在交错叠置和多变的节奏方面。由于各种因素的多寡，不同的地区又形成了各自的音乐风格：①加勒比海地区——受西非黑人音乐特征影响的非洲、印第安人的混合音乐。②墨西哥——主要受西班牙影响的印第安、欧洲的混合音乐。③中美洲——印第安、欧洲、非洲黑人混合性质的音乐。④安第斯山区：秘鲁、玻利维亚、厄瓜多尔、智利北部以及阿根廷西北部地区——流传至今的印加音乐（秘鲁沿海则为印第安、欧洲、非洲黑人混合音乐）。⑤智利——印第安、欧洲混合音乐。⑥委内瑞拉、哥伦比亚——印第安、欧洲、非洲黑人混合的音乐。⑦阿根廷、乌拉圭、巴拉圭——主要受欧洲音乐影响而形成的克里奥约（土生白人）音乐。⑧巴西——主要受非洲南部班图系黑人和葡萄牙音乐影响而形成的混合音乐。

当前各国民族民间音乐的主要流行情况。一是许多国家努力发掘、继承印第安人的传统音乐；二是歌舞音乐是拉丁美洲民族、民间音乐的灵魂。各国有代表性的歌舞曲广为流传。如古巴的“伦巴”、“坦松”；墨西哥的“哈拉贝”，智利的“库埃卡”，委内瑞拉的“霍罗伯”，哥伦比亚的“班布戈”，秘鲁的“瓦依诺”、“马里涅拉”以及阿根廷的“加托”、“探戈”，巴西的“桑巴”等丰富多样的歌舞音乐。

专业音乐 16世纪以后，欧洲传教士传入宗教音乐。以教堂为中心的音乐活动盛行。传教士教授小提琴、长笛等欧洲乐器的演奏和制作。专业音乐发展速度较缓慢。19世纪初，各国相继独立后，许多欧洲音乐家迁居此地或来访演出，并进行多种音乐活动。意大利歌剧首先传入拉丁美洲，并在各国盛行。随之，欧洲古典主义和浪漫主义作曲家的作品开始流行，各种类型的音乐会也纷纷兴起。这个世纪中各国已出现为数不少的本国音乐家，有的还是印第安人和黑人血统。他们大多是自学

成才的。其作曲技法和音乐美学观点倾向于欧洲浪漫主义乐派，作品也带有模仿欧洲的性质，但已注意到从本国民族、民间音乐取材。民族主义运动开始萌发；音乐教育事业也逐渐得到重视。

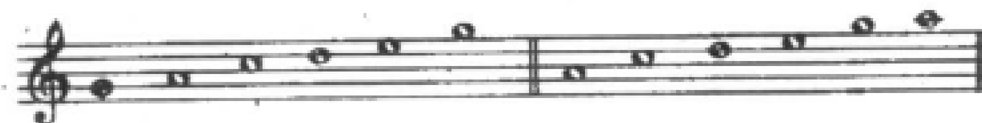
20 世纪初各国的民族乐派相继形成，并出现了许多国内外有影响的民族作曲家。如古巴的 A. 罗尔丹，墨西哥的 M. 庞塞、C. 查韦斯，智利的 P. H. 阿连德，秘鲁的 D. A. 罗夫莱斯（1871～1942），委内瑞拉的 V. E. 索霍（1887～1958），哥伦比亚的 G. 乌里韦·奥尔古因，阿根廷的 A. 威廉姆斯，乌拉圭的 E. 法维尼，巴西的 H. 维拉－洛博斯等人。他们虽然受浪漫主义和印象派的影响较深，但都努力发掘，继承印第安传统音乐及各国民间音乐的丰富遗产，并运用于创作实践，作品富有民族特色。他们的音乐创作和教学等活动对本国音乐家的成长和音乐事业的繁荣影响很大。40～50 年代后十二音音乐以及序列音乐、偶然音乐、电子音乐等现代派音乐开始流行。

在音乐学和民族音乐学研究方面，墨西哥、智利、阿根廷、巴西、委内瑞拉等国都做出了较大成绩。如 C. 维加（阿根廷，1898～1966）、I. 阿雷特斯（阿根廷—委内瑞拉）等人。

【墨西哥音乐】

（music of Mexico） 16 世纪以前，生活在墨西哥的印第安人创造了辉煌的奥尔梅克、玛雅、阿兹台克等文化，其音乐艺术也有相应的发展。民间音乐与宗教礼仪、习俗风尚、农业狩猎等社会生活密切相联。印第安人对他们的歌手及各种乐器演奏家都赋予专门的称号，对音乐神非常崇敬，常在建筑物、工艺品和乐器上雕刻他的形象。印第安人的音乐大多基于无半音的五声音阶，常见的有下列 5 种调式：





曲调的音域宽阔，并配有加花装饰。乐器主要有海螺号、笛子、脚铃、刮器、大小不等的立式鼓及称为“特波纳斯特利琴”的金属片琴等。这些乐器造型独特；用途广泛；有的能奏出七声音阶（如玛雅笛），特波纳斯特利琴可敲击出纯四度、大小三度和大二度的音程。许多乐器流传至今并被广泛使用。

16 世纪墨西哥沦为西班牙的殖民地后，欧洲音乐也随之传入，经过长时间的相互影响和渗透，印第安传统音乐和西班牙民间音乐逐渐融合、演变，成为一种新的包含上述两种音乐因素的“梅斯蒂索”（混血、混合之意）音乐。体裁多为歌舞曲，其中以“松”最为典型。这是一种热烈欢快的歌舞曲，它的音乐结构是：前奏；句子多少不等的歌曲或歌谣；叠歌和器乐过门的交替进行，同时穿插舞蹈；再一段歌曲或歌谣；尾声。松多为大调式，曲调上、下行起伏较大，动力性强，多数结束在 do 音上，sol－si－re－do 是它典型的终止音型。松的节奏交替频繁，有时 1



哈利斯科州的“马里阿契小乐队”

~2 小节就变化一次（节拍$\frac{3}{4}$、$\frac{6}{8}$、$\frac{5}{8}$交替）。松的题材内容广泛，歌词通俗朴实；它常以动物的名称命名。松的表演即兴性强，如乐手即兴发挥其独到的技艺，对曲调予以加花装饰，舞者助兴喊话等等。

墨西哥的民间音乐具有鲜明的地区性特点，全国最富有代表性的有以下几种：

①哈利斯科州的“马里阿契音乐”。“马里阿契”这个词是指以小提琴和小号为主的小乐队及其演奏的音乐，其典型的曲目主要是松的传统乐曲和民歌，其次是一些流传久远的创作歌曲。如《黑姑娘》、《哈拉贝·塔帕堤奥》、《美丽的小天使》等。这些乐曲音域宽阔，八、九级阶梯式的级进上行和下行相结合，是其曲调进行的突出特点，具有热烈欢快、乐观豪迈的性格特征。

②南方的“马林巴音乐”。以非洲传入的马林巴（一种木琴）为主要乐器演奏的南方传统乐曲。马林巴音色深厚，余音悠长；其传统曲目的音乐徐缓、平稳、委婉、含蓄。三拍子的曲调常围绕骨干音 mi



维拉克鲁斯州的小乐队

上下波动进行。代表性曲目有《萨恩东卡》、《哭泣的妇女》等。

③维拉克鲁斯州的“村民音乐”，亦称村民松。除具有松的一般特点外，其独特之处是民间小竖琴的运用和曲调中快速流畅的三连音型。小竖琴体小而共鸣箱大，有37~39根弦，4个八度的音域。弹奏时主要使用高音区，音色明亮清澈。传统的曲目有《班巴》、《西吉西里》等。

④维拉克鲁斯州及其他几个州交界的“瓦斯特克音乐”，亦称“瓦斯特克松”。其主要特点是在演唱中运用真声与假声相结合的唱法。曲调常环绕一个中心音上下回转，并与突然出现的八度或超过八度的大跳形成强烈对比。代表性曲目如《鲨鱼》等。

⑤格雷罗州智利风格的音乐。这种音乐具有墨西哥松和智利“库埃卡”的混合特点。曲调较为平淡，主要在重复中发展进行。但曲调和伴奏之间，声乐与器乐之间，在节奏和多声上的变化丰富，以及歌词内容的层层展现，使音乐在速度、力度、音色等方面都有新的表现。

16世纪以后，格列高利圣咏、弥撒曲、多声部经文歌等宗教音乐由西班牙传入。在长达3个世纪的殖民统治时期，以教堂为中心的宗教音乐活动十分盛行，传教士还传授欧洲乐器的演奏和制作。J. M. 阿尔达纳（1758~1810）被认为是18世纪墨西哥宗教音乐作曲家的杰出代表，作有《阿尔达纳弥撒曲》（即《D大调弥撒曲》）等。

19世纪后，墨西哥的音乐生活受到欧洲多方面的影响，尤其是意大利的歌剧演出十分频繁，美声唱法极受欢迎。音乐活动家、作曲家 G. E. 坎帕（1863~1934）等人曾成立“六人小组”，进行音乐革新运动，以削弱意大利音乐的影响，并介绍德国、法国等国作曲家的作品。与此同时，许多墨西哥音乐家为繁荣本国音乐文化而努力。1866年正式成立了国家音乐学院，第1任院长是著名音乐活动家 A. 卡瓦列罗。1871年作曲家 A. 奥尔特加·德尔比拉尔（1825~1875）创作了第1部本

国题材的歌剧《瓜蒂莫辛》（阿兹台克最后一位首领的名字）。这一时期的著名音乐家还有 M. 莫拉米斯（1838～1909）、F. 比利亚努艾瓦（1862～1893）、R. 卡斯特罗（1864～1907）等，这些作曲家虽已注意到从民间音乐中汲取养料，但其创作大多模仿欧洲浪漫主义音乐风格。

1910 年，墨西哥爆发了资产阶级民主革命，从而促进了民族乐派的发展，杰出代表是 M. 庞塞、S. 雷维尔塔斯、C. 查韦斯以及 J. 罗隆（1883～1945）等。他们在发掘、继承和运用印第安传统音乐及墨西哥民间音乐遗产方面，在发展具有墨西哥民族特色的交响音乐，及提高本国音乐教育事业上都作出了卓越贡献。他们的后继者著名的"四人小组"B. 加林多（1910～　）和 J. P. 蒙卡约·加西亚（1912～1958）等人毕生致力于民族音乐，前者的代表作是管弦乐曲《马里阿契》，后者是《乌阿班戈》。作曲家 J. 卡里略（1875～1965）是微分音音乐的先行者，他的作品受到国内外同行的重视。作曲家 J. 罗萨斯（1868～1894）所创作的《在海波上》已成为世界名曲之一。A. 拉腊（1900～1969）一生写有 600 多首抒情歌曲，被认为是拉丁美洲最大众化的音乐作家。著名男高音歌唱家 P. 多明戈在世界乐坛享有盛誉。现代墨西哥有影响的作曲家 M. 恩里克思（1926～　）等人主要从事十二音音乐及电子音乐的创作。音乐学家 V. T. 门多萨（1894～1964）长期从事墨西哥民间音乐研究，著有《墨西哥传统音乐概貌》等。

【古巴音乐】

（music of Cuba）　古巴民间音乐有着欧洲和非洲文化的双重影响，其中非洲文化的痕迹尤为突出。民间音乐主要有两种类型：即"瓜希拉音乐"（农村民间音乐）和古巴非洲音乐。

瓜希拉音乐　具有浓郁的西班牙安达鲁西亚音乐的风味。其主要特色是重曲调变化，轻节奏变化；曲调结构匀称方整，三拍子较为多见。主要体裁有"瓜希拉"、"蓬托"和"萨帕台奥"等。其中"瓜希拉"最有代表性，这是一种民间歌曲，在广大农村流行，由前奏及两个分别为大、小调式的乐段构成。曲调平稳并略带哀伤，多结束于属音，节奏常为$\frac{6}{8}$、$\frac{3}{4}$拍的交替进行。歌词是 8 个音节为一行的十行诗。通常以吉他、三弦琴和"克拉韦斯"（一种响棒）伴奏。来自西班牙的"博莱罗"同样也由前奏和 A、B 两段构成。抒情的曲调大多为小调式，在流传过程中，其曲调、节奏和风格等都融入了古巴音乐的特征，节拍从原来的$\frac{3}{4}$拍变成了$\frac{2}{4}$拍，后来，在节奏变化上又逐渐加进了非洲音乐因素，成为一种混合性质的"博莱罗-松"。

古巴非洲音乐　古巴非洲音乐的突出特点是：①节奏复杂，变化多端，极少有三拍子的乐曲。音乐中强调节奏胜于旋律，有时节奏自成一种独立的线条式的进行。声乐和器乐之间，各种乐器之间，以至鼓手的双手之间的节奏变化，都可以形成错综复杂、疏密有致的音响效果。同时乐手还常以身体摆动和跺足等动作来表明节奏的进行和变换。由于重视节奏，膜鸣和体鸣乐器丰富，特别是造型多样的鼓，能敲击出不同音色。②最典型的音型是"长短长短长"的五音列音型♩♪♩♪♩（也常写成♩♫♫♩）。这种音型从邻国海地的黑人传入。它不仅被古巴的民间音乐

体裁所吸收（如“松”、“伦巴”、“丹松”等），也为拉丁美洲许多作曲家所采用。

此外，在古巴民间音乐中比较重要的体裁，也多属古巴非洲音乐的范畴。如“哈瓦内拉”、“瓜拉查”、“康加”、“曼博”、“査－査－査”等。民间音乐体裁“丹松”是融合了欧洲和非洲音乐因素的典型形式。它的结构是回旋曲式：A B A C A D A E·A；曲调中大量吸收了五音列音型，在尾声常以激越的节奏来结束全曲。

18世纪以前，在古巴的专业音乐中，宗教音乐起重要作用。18世纪末海地废除奴隶制的革命，使大批法国殖民者和他们的黑人奴隶移居古巴，于是欧洲音乐，尤其是意大利的歌剧和沙龙音乐迅速传入古巴。其中特别是法国的“对舞”广泛流传，并被许多专业作曲家选为音乐创作的素材。

19世纪后，欧洲古典乐派和浪漫乐派的作品相继传入，从而更加促进了古巴作曲家的创作活动。19世纪中叶，作曲家M. 绍梅利·罗夫雷多（1817～1870）致力于古巴民族主义音乐的创作。他出身清贫，自学成才，他创作的50余首钢琴曲具有浓郁的民族风格。在古巴音乐史上他是第1个在自己的创作中汲取民间音乐因素的作曲家，对古巴音乐的发展作出了贡献。另一位重要的民族乐派作曲家、钢琴家I. 塞万提斯所创作的21首《古巴舞曲》，民间音乐语汇十分丰富，优美的装饰音和多样化的钢琴技巧，在国际乐坛上产生了一定影响。

20世纪初，民族乐派的创作活动更加繁荣兴旺。其中对黑人音乐的研究和在黑人音乐中寻求创作源泉的趋向尤为高涨；因而在专业作曲家中形成了一种“古巴－非洲主义”的创作思潮。代表人物是A. 罗尔丹和A. G. 卡图尔拉。他们把古巴－非洲黑人音乐的节奏和打击乐器广泛运用于交响音乐的作品之中，风格独特、手法新颖，为古巴交响乐的发展开辟了道路。如罗尔丹的《节奏》（6首，其中两首全用古巴打击乐器演奏）；卡图尔拉为14件乐器合奏而写的《本贝》等作品，以错综复杂的节奏进行和现代派的和声特点，表现了古巴民族音乐的丰富色彩。此外，E. 莱库奥纳（1896～1963）的《黑人狂想曲》及歌曲《西波涅》等，已成为流传于国内外的著名曲目。

古巴著名的作家、音乐学家和评论家A. 卡彭铁尔和音乐教育家J. 阿德沃尔的创作活动，对古巴音乐理论的建设和发展很有影响。他们分别著有《古巴音乐》和《古巴音乐入门》。

【哥伦比亚音乐】

（music of Colombia）　哥伦比亚位于南美洲的西北部。它的文化传统源自西班牙、非洲黑人和印第安人。16世纪西班牙人到来之前，这里的奇布恰印第安人曾有过比较发达的文化。居住在南部与厄瓜多尔接壤的印第安人的音乐，具有安第斯高原音乐的特点；南部亚马孙雨林区印第安人的音乐则比较原始；居住在西部太平洋沿岸的黑人的民间音乐，保留着非洲音乐的特点；北部和中部高原居住着大量土生白人和混血种人，他们的民间音乐受西班牙音乐的影响较深。

“班布戈”是哥伦比亚最有特色的歌舞音乐，具有求爱的内容。它将印第安人的忧伤、黑人的热情和西班牙人的豪爽气概融为一体，曲调欢快但又带有感伤的色彩。班布戈大小调式均有；节拍为$\frac{3}{4}$、$\frac{6}{8}$。

当以歌曲形式出现时，常由一人领唱开始，以平行三度的二重唱结束。班布戈常用三弦琴、吉他和班多拉等乐器伴奏。其他常见的歌舞曲还有“帕西略”，它是一种源自西班牙的舞蹈，是$\frac{6}{8}$和$\frac{3}{4}$的混合节拍，音乐流畅华丽，很少有强烈的重音。

哥伦比亚的民间乐器较多。印第安人用羽毛管做的排箫是双排的，可以同时演奏平行五度。还有一种大的树皮号，1～1.5米长，主要用于仪式。在土生白人和混血种人中有两种民间乐队：一种称为“木尔加”，由班多拉、三弦琴和吉他组成；另一种由竖琴、四弦琴和加巴乔（一种小的沙槌）组成。“契里米亚”是在印第安人和混血种人中流行的乐队形式，由横笛（或一种单簧横笛）、鼓、响器、刮器组成，现代还加上了现代单簧管、长号、马林巴等。黑人和桑博人（印第安和黑人的混血种人）中则流行来自非洲的马林巴和马林布拉（一种拨弦乐器）。

西班牙统治时期，哥伦比亚是南美洲音乐活动较活跃的国家之一。17世纪就建立了传授教堂音乐的机构；波哥大教堂还收集了许多16世纪欧洲多声部音乐和巴罗克音乐。1847年定居在哥伦比亚的英国作曲家H. 普赖斯（1819～1863）在波哥大创立了第一所专业音乐学校，1910年改名为国家音乐学院。1874年在首都上演了本国作曲家J. M. 庞塞·德莱昂（1846～1882）创作的第一部歌剧《埃斯特尔》。哥伦比亚民族乐派著名的作曲家G. 乌里韦·奥尔古因曾任国家音乐学院院长。他的作品带有印象主义的色彩，但节奏和旋律却保持着哥伦比亚的本土特色，具有鲜明的民族风格，其代表作品有《第二交响曲》、《三首为乐队而作的舞曲》、《典型的组曲》等。J. 贝穆德斯·席尔瓦是乌里韦·奥尔古因的学生，他的交响乐作品《托尔维利诺》（是一种哥伦比亚的民间舞曲）、《C大调交响曲》等，也是本土风格的。作曲家C. 波萨达·阿马多尔曾在巴黎学习音乐。他的交响诗《酋长在瓜塔比塔的加冕礼》描绘了哥伦比亚奇布恰印第安人选举新领袖的场面。G. 埃斯皮诺萨是国家交响乐队（1936年建立）的第一任指挥，他通过出版各种杂志、报刊和参加美洲各国的音乐节的演出，促进了拉丁美洲音乐的传播和发展。

【委内瑞拉音乐】

（music of Venezuela）　委内瑞拉位于南美洲北端。16世纪中叶，沦为西班牙殖民地。随着欧洲移民及非洲黑人的到来，委内瑞拉的民间音乐呈现出多种音乐因素的混合，大致可分为3种类型，即印第安音乐、委内瑞拉－非洲音乐、委内瑞拉－西班牙音乐。



民间乐手在演奏竖琴与沙槌

印第安音乐　印第安人居住在靠近巴西的南方和西部与哥伦比亚交界处，他们保留着自己的语言、信仰和生活习俗，他们的音乐比较简单。曲调常围绕着2、3

个音上下波动进行。歌曲多为单声部；歌词常是一些无含义的音节。在三声部的歌曲中已出现支声。传统的乐器有“库马戈”（单面鼓），“博图托”号和沙槌、刮响器等等。

委内瑞拉-非洲音乐　委内瑞拉的沿海地区居住着相当多的黑人，他们的音乐在曲调进行、歌唱方式、乐器的形制等方面，都可以追溯到非洲的刚果。短小的、呼应式的乐句，自由、即兴的带有切分的节奏，五声或六声音阶等是其音乐的特色。它主要的音乐体裁有“鼓舞”和“戈尔佩”等等。

委内瑞拉-西班牙音乐　体裁多样。8小节乐句的、双拍子的儿童歌曲类似欧洲的摇篮曲。牧人演唱的歌曲其音乐结构均较为方整对称。演唱时又带有自由即兴的特点。轻快活泼的“帕萨赫”流行在委内瑞拉中部和北部广大地区，竖琴是主要的伴奏乐器，演唱者则自摇沙槌并常常即兴填词。在中部地区还有一种称为“塔穆南克”的歌舞，它常在民间风俗性的节日中表演，共有8个部分，其中两部分则带有西班牙音乐的色彩，其余部分则带有非洲音乐的影响，用吉他、夸特罗（四弦琴）、沙槌和鼓伴奏。此外还有“波洛”等歌舞体裁。

“霍罗波”是委内瑞拉最有代表性的歌舞音乐。这是一种三拍子舞曲，多为大调式，曲调明朗、欢快，旋律线悠长，富于歌唱性；速度常是小快板和快板，$\frac{3}{4}$与$\frac{6}{8}$节奏交替进行。竖琴奏曲调，夸特罗奏和弦，沙槌提供基本节奏。

在委内瑞拉的民间乐器中，沙槌占有相当重要的地位，它为各种音乐提供最基本的节奏，有时还为竖琴和鼓伴奏。刮响器造型多样，常用木、石、牛角或金属制作。基蒂普拉斯是用4根不同尺寸的竹管制成的敲击乐器。常用来伴奏非洲-委内瑞拉歌曲的弦乐器有竖琴、班多拉及三弦琴、夸特罗等等。

委内瑞拉专业音乐发展的道路与拉丁美洲其他国家有类似的特点。在委内瑞拉音乐史上占有重要地位的音乐家有J.A.拉马斯（1775～1814），毕业于索霍神父的音乐学校。其作品深受欧洲古典作曲家的影响，代表作有《D大调弥撒》、《死者的第一课》等。他革新了委内瑞拉的宗教音乐创作，在圣咏体裁中加入了女声部，出现了混声合唱。P.E，古铁雷斯（1870～1954），曾任加拉加斯军乐队指挥。他的作品体裁多样，民族风味浓郁。1915年他创作的歌曲《平原的心》流传于美洲大陆和世界许多国家，被誉为委内瑞拉的第二国歌。V.E.索霍（1887～1958），曾多年领导南美著名的利亚马斯无伴奏合唱团。他的主要作品有《半音阶弥撒曲》、《十首童声练习曲》、《风景》等。此外，当代著名的作曲家有J.A.阿夫雷乌等人。音乐民族学家L.F.拉蒙-里韦拉，著有《委内瑞拉民间音乐》一书。

【厄瓜多尔音乐】

（music of Ecuador）　16世纪以前，厄瓜多尔是印加帝国的一部分，它的民间音乐与印加音乐有密切联系。居住在安第斯高原的印第安人至今仍保留着使用古老五声音阶的传统音乐。他们的歌曲通常以羽调式为主，这与古代印第安人的歌曲常以小三度开始有关。乐器中比较突出的是用竹管或南美兀鹰羽管制成的“龙达多尔”（排箫）和五孔横笛。居住在厄瓜多尔南部热带丛林中的印第安人部族的音乐比较简单，常用的音只有3个左右，仅有

的乐器笛子也只有2、3个音孔。

16世纪西班牙占领厄瓜多尔之后，民间音乐受到欧洲音乐的影响。除忧伤的印第安人歌曲形式“亚拉维”和二拍子的舞曲“圣胡安尼托”外，还有一些在混血种人和土生白人中流行的体裁，如三拍子舞曲“丹桑特”、“帕西略”和源自西班牙舞蹈的“帕萨卡耶”等。这些歌舞曲常用吉他、竖琴伴奏；重唱中常使用连续的平行三度。节拍是$\frac{3}{4}$和$\frac{6}{8}$拍交替进行，又常从$\frac{6}{8}$变为$\frac{2}{4}$拍。



厄瓜多尔的民间乐手

厄瓜多尔的黑人为数不多，大都居住在沿海地区，其音乐特点鲜明，如黑人民谣《美好的爱情》，热情洋溢，带有强烈的切分节奏；常以马林巴、鼓和沙槌组成的乐队为歌舞伴奏。

厄瓜多尔的专业音乐发展较晚，1870年在首都基多建立了国家音乐学院，院长A. 诺伊曼是厄瓜多尔国歌的作者，也是瓜亚基爱乐协会的创始人。

定居在厄瓜多尔的意大利作曲家D. 布雷夏曾在1903～1911年担任国家音乐学院院长，他在创作中注意吸取民间音乐因素，他的《厄瓜多尔交响曲》具有本土特色。他还培养了一些著名的厄瓜多尔作曲家，如S. L. 莫雷诺（1882～1972）、L. H. 萨尔加多（1903～　）等。莫雷诺的创作在厄瓜多尔民俗音乐和音乐史上有较大影响。萨尔加多的作品表现了强烈的民族主义精神，其中最著名的是交响组曲《阿塔瓦尔帕》及两部歌剧。此外，P. P. 特拉韦萨里写了22首具有高原特色的舞曲，并根据印第安人的神话题材创作了音诗《光荣的安第斯人》、音乐剧《太阳的儿女们》及《古曼达》等。

【秘鲁音乐】

(music of Peru)　12～16世纪，秘鲁曾是印加帝国的中心，印加文化在南美洲有深远的影响。印加人在宗教祭祀和日常生活中都伴随着音乐和舞蹈。他们认为自己是太阳的子孙，十分崇拜太阳神，在各地修建了许多太阳神庙。除了僧侣外，还选用少女在祭祀典礼中表演歌舞。印加音乐基本上为五声音阶。乐器则限于管乐器和打击乐器。音乐活动已有相当的规模，据说当时曾有过多达百人的竖笛乐队来为舞蹈伴奏。



秘鲁印加人在太阳祭中的音乐活动

16世纪初，秘鲁沦为西班牙的殖民地。在3个世纪的殖民统治时期，由于欧洲移民及黑人奴隶的到来，居民成分不断

混杂，欧洲文化和非洲文化也随之输入，因此秘鲁的传统音乐文化也发生了变化。依据地理条件的差异和居民分布的情况，秘鲁的民间音乐分为3种类型：

东部热带丛林印第安人的音乐。这里的印第安人大多从事渔猎，少量务农，音乐比较简单。人们对此还缺少深入的研究。

中部安第斯高原印第安人的音乐。这里受外来文化影响较小。他们直接继承了印加的文化传统，并保留了较纯的印第安音乐风格。每年6月24日在印加帝国的古都库斯科举行太阳祭，是印第安民间艺术的一种盛会。这个地区的音乐特征是：较多采用不带半音的五声音阶（GEDCA），旋律多为下行，音程跳进幅度较大，羽调式居多；有的曲调则采用宫羽调式的交替。节拍中以偶数拍子最常见；但常把每拍细分为两个音或三个音，常用切分节奏，重音落在每拍的第1个音上。见下例：



在安第斯高原常流行一种近似花腔女高音的民间唱法，音域宽阔，高音区嘹亮，低音区宽厚，常用印第安语言或半印第安半西班牙语演唱。这里典型的音乐体裁是“太阳颂”、“亚拉维”和“瓦伊诺”。太阳颂是源自印加祭祀太阳神仪式的一种音乐，风格庄严、节奏规整，常为双数拍。亚拉维是一种抒情歌曲形式，常用来诉说男女青年在爱情上的波折，曲调哀伤，速度徐缓，羽调式3拍子居多。瓦伊诺源自印加的舞蹈音乐，速度中等，活泼轻快，一般为$\frac{2}{4}$拍，并带有切分音，是秘鲁印第安人典型的民族舞蹈音乐。

安第斯高原流行的民间乐器很多。其中最主要的有排箫、盖纳笛、恰朗戈。排箫又称安塔拉，是秘鲁最古老的乐器之一，古代用石、陶土及金属制作，现代多用竹、芦苇等制作。排箫的形制多样，一般能吹出五声音阶。盖纳是一种竖笛，音色独特，使用广泛。在古代曾用动物腿骨制成，现在多采用竹和木制作。盖纳笛一般有5～7个音孔，音色粗犷明亮。恰朗戈亦称五弦琴，演奏方法与曼多林相近。

西部沿海地区的土生白人、混血种人和黑人的音乐。

土生白人和混血种人的音乐多用七声音阶，曲调进行比较平稳、圆滑，并常常采取平行三度的二声部形式，乐曲结构比较对称方整。常用$\frac{6}{8}$和$\frac{3}{4}$拍或两者交替使用，歌词采用西班牙语，用手风琴、小提琴、吉他、曼多林、萨克斯管等伴奏。典型的音乐体裁是秘鲁圆舞曲，它把来自欧洲的圆舞曲与秘鲁乡土音乐融合在一起，风格独特。马里涅拉是一种男女对舞舞曲，活泼、诙谐。舞蹈中还常常加进一些呼喊以渲染气氛，内容常与爱情有关。

秘鲁的黑人音乐又称秘鲁－非洲音乐。其特征是：节奏在音乐中起主要作用，切分节奏强烈，有时连续使用；同时也采用来自非洲的多线条节奏。打击乐器多样，如形似抽屉的木制打击乐器卡洪已成为秘鲁－非洲音乐的代表性乐器。曲调变化小，多重复，音域不宽。呼应式演唱形式比较普遍。杀牛舞和冬德罗舞这两种音乐形式，节奏强烈多变，感情奔放激奋。

在长期的历史进程中，印第安人、土生白人、黑人的音乐互相影响和渗透。西班牙占领期间，秘鲁实际上是南美洲的政治文化中心。当时秘鲁首都利马和印加古都库斯科的音乐活动很活跃，殖民地开始

时期，传教士便在教堂里教授欧洲乐器的演奏及乐理。1631 年在利马刊印的一首四声部乐曲是拉丁美洲最早出版的复调音乐作品，歌词为印第安克丘阿语。1701 年教堂乐师 T. 托雷洪 - 贝拉斯科创作了拉丁美洲的第 1 部歌剧《紫色玫瑰》。在秘鲁独立后的动荡时期（1820 ~ 1880），歌剧和沙龙音乐比较流行。

欧洲浪漫主义音乐对秘鲁作曲家的影响很大，如秘鲁国歌的作者 J. B. 阿尔塞多（1788 ~ 1878）写的某些宗教音乐作品便带有浪漫主义音乐的风格。到 19 世纪末，秘鲁的作曲家开始注意采用本国的民间音乐和题材。C. 雷瓦利亚蒂（1847 ~ 1909）创作了《秘鲁狂想曲》。J. M. 巴列 - 列斯特拉（1859 ~ 1925）创作了以著名的印第安古代史诗《奥连泰》为题材的歌剧，他的作品主题常运用五声音阶。D. 阿洛米亚 · 罗夫莱斯（1871 ~ 1942）是一位印第安血统的民族音乐学家，他曾在秘鲁和玻利维亚收集了 800 多首民间音乐作品。其中一首是由一位 117 岁印第安老人唱的著名的《太阳颂》。

20 世纪 20 ~ 30 年代从欧洲来到秘鲁的作曲家、音乐学家 A. 萨斯对印加时期的音乐进行了专门的研究，他对促进秘鲁民族音乐的发展有一定影响。

【巴西音乐】

（music of Brazil） 巴西位于南美洲东部，原有居民为印第安人。16 ~ 19 世纪初，巴西为葡萄牙的殖民地，大批黑人奴隶被输入。20 世纪初，又有大批移民从欧洲各国迁入。因此巴西的民间音乐是多种民族音乐经过数百年的同化和演变之后而形成的一种混合体。

巴西民间音乐的特点是短小对称的四句体歌谣曲式，拱形的曲调结构，大小调音阶，$\frac{3}{4}$或$\frac{6}{8}$与$\frac{9}{8}$的节拍以及平行三度或六度的声部进行。在巴西民间音乐中这些起主导作用的基本因素都来自葡萄牙传统音乐，甚至有不少歌曲和舞蹈连名称和形式也一道从伊比利亚半岛移到了巴西，例如城市的莫廷哈歌曲和南部沿海地区的凡丹戈舞等。巴西民间广泛使用的维奥拉和其他各类弦乐器，也都是伊比利亚原型的仿制品；但是巴西民间音乐中最有特色的切分节奏来自非洲黑人，典型的巴西切分节奏就是在非洲复节奏的基础上形成的。闻名世界的桑巴舞和大多数$\frac{2}{4}$拍的巴西舞蹈都源自巴西黑人，其中包括尚果、科科、伦杜等主要的舞蹈类别。舞蹈伴奏以打击乐器为主，用以造成错综复杂的切分节奏。声乐伴唱分成主歌和叠歌两部分，主歌由一人即兴领唱，叠歌一般为合唱。虽然在巴西大部分地区的民间音乐中印第安人的影响已不十分明显，但在一些居住于偏僻地区的印第安部落中，仍然保存着不少完整的印第安舞蹈歌曲、行医歌、打猎歌、捕鱼歌和其他一些仪式歌曲。这些歌曲节奏规整均匀，旋律线以下行为主，音域一般不超过八度，有的仅限于小三度之内，使用的主要乐器是沙槌，还有鼻笛和排箫等。

巴西的专业音乐大多与教会联系在一起，各地有名的音乐家几乎都是该地方教堂的乐师。18 世纪下半叶，音乐生活最活跃的地区是米纳斯海拉斯州。由于采矿业的兴起，那里的经济、文化进入了空前繁荣的阶段。约有 1000 名音乐家散布在州属各座城市里，其中大部分是黑白混血种人，他们的作品基本上都是混声合唱曲，以弦乐加圆号、双簧管、长笛和演奏数字



巴西乐弓的演奏

低音的乐器等作伴奏，主要用于教会的礼拜活动。19世纪初巴西最有名的作曲家是J. M. N. 加西亚（1767～1830）。他在1816年为皇后玛丽娅一世葬礼所写的《追思弥撒曲》被认为是美洲最出色的弥撒曲之一。1808年葡萄牙皇室在拿破仑军队的胁迫下流亡到里约热内卢，促使该市的音乐生活得到很大的发展。当时葡萄牙最有名的歌剧作曲家M. A. 波图加尔（1762～1830）也随之移居巴西，他的歌剧风格对土生土长的巴西音乐家产生了影响。

1822年巴西独立以后，意大利歌剧占据了巴西的音乐舞台。为了鼓励创作采用本国语言和题材的歌剧，巴西国歌的作者F. M. da 西尔瓦（1795～1865）在皇帝佩德罗二世的赞助下，于1841年创立了皇家音乐与民族歌剧学院。第一部采用本国语言和题材的巴西歌剧是E. A. 洛沃（1834～1901）的《圣若昂之夜》。19世纪下半叶，巴西出现了拉丁美洲历史上最伟大的歌剧作曲家C. 戈梅斯（1836～1896）。他用巴西题材创作的歌剧《瓜拉尼》于1870年在米兰的拉斯卡拉剧院上演，获得巨大成功。这是在欧洲上演的第一部拉丁美洲歌剧。

20世纪初，巴西开始了持续半世纪之久的民族主义音乐运动，它的先行者是A. 内波穆塞诺。他在1892年创作了管弦乐曲《巴西列景》，尝试用交响音乐的表现手段来描绘巴西生活的典型风貌，末乐章《巴图克》是其流传最广的作品。曲中采用了巴西黑人舞蹈的典型节奏。巴西民族主义音乐运动以作曲家H. 维拉－洛博斯的创作为顶峰。在20世纪众多的巴西民族主义作曲家中，唯有他一人达到了把巴西各种族的音乐要素溶于一体的艺术高度。他的作品有上千首，涉及音乐的各种体裁，代表作是14首《绍罗》和9首《巴西的巴赫风格曲》。前者把里约热内卢市民的一种通俗音乐体裁“绍罗”提升到艺术音乐高度；后者把具有普遍意义的巴赫风格与巴西的音乐素材有机地结合在一起。与他同时代的著名作曲家还有O. 洛伦索·费尔南德斯. 和F. 米尼奥内、C. 瓜尔涅里（1907～　）等人。

1937年德国作曲家H. J. 科尔罗伊特（1915～　）移居巴西，带来了A. 勋伯格的十二音技法。他和C. 桑托罗（1919～　）以及C. 格拉－佩谢（1914～　）一起创建了巴西第一个现代音乐团体“活力音乐团”。1959年维拉－洛博斯逝世以后，民族主义音乐运动渐趋沉寂。沿海各大城市相继涌现出一批新的现代音乐团体，年轻的作曲家们倾向于在保持巴西音乐传统的基础上，更多地采用十二音技法、序列主义、偶然主义和电子音乐等现代主义音乐的作曲技法。巴西新音乐中最有名的作曲家是M. 诺布里（1939～　），作品有《节奏的变换》、钢琴《小协奏曲》和管弦乐曲《镶嵌品》等。

【玻利维亚音乐】

（music of Bolivia）　玻利维亚原属印

加文化区，16 世纪初沦为西班牙殖民地后，又属利马总督区。因此，玻利维亚的音乐文化直接继承了印加文化的传统，与秘鲁音乐有着极为密切的关系。玻利维亚的民间音乐主要建立在五声音阶的基础上，歌舞音乐为主要形式。东部森林中印第安人的音乐，往往只有 3 ~ 4 个音。荒漠高原上的民间歌曲常常带有忧郁的色彩，舞蹈动作缓慢。河谷地带的民间歌曲则表现出节奏、色彩的多样性，舞蹈动作快速、奔放。南部塔里哈省的民间音乐具有缓慢的滑音，曲调抑扬起伏，委婉感伤。此外，秘鲁的“亚拉维”、“瓦依诺”以及智利的“库埃卡”等歌舞曲，在玻利维亚也很盛行。



玻利维亚的印第安人在吹奏牛角号

玻利维亚本土乐器中最有代表性的是西库和巴洪（排箫）。西库用甘蔗杆挖空后制成，管长达 1.2 米；巴洪则在芦苇杆外面包以棕榈叶，最长可达 2 米，音色低沉浑厚。此外还有各种不同形制的竖笛、号角、鼓以及拨弦乐器恰朗戈。

在殖民地时期，玻利维亚的专业音乐大多与天主教的传播活动相联系。1825 年独立后，专业音乐发展较慢，直到 20 世纪才有了较快的进展。1904 年建立了军乐学校，1908 年建立了国家音乐学院，1940 年建立了国家管弦乐团。

玻利维亚本国的作曲家大多成长于 20 世纪以后。J. M. 贝拉斯科 · 迈达纳（1901 ~ ）以民间音乐素材进行创作，主要作品有舞剧《美洲印第安人》。在这部作品中他力图表现今天印第安人的生活，在欧洲演出时，获得很高的评价。其他重要作品有序曲《太阳的儿女》、交响诗《兀鹰的生活》等。此外，他任拉巴斯交响乐团指挥期间，曾大力扶植和推荐玻利维亚作曲家的作品。E. 卡瓦（1890 ~ 1953）曾担任拉巴斯音乐学院院长，他创作的音诗《波托西》、舞剧《科亚纳》和 18 首钢琴曲《印第安咏叹调》，都具有印第安音乐和玻利维亚民间音乐的特点。音乐学家、作曲家 T. V. 坎迪亚曾任天主教堂的合唱指挥。1940 年出版了他的 3 卷本《玻利维亚民谣集》，这些配有和声的民间曲调，揭示了玻利维亚民间音乐纯朴的风格特征。H. V. 蒙赫（1898 ~ ）主要写作钢琴小品，他创作的一首小回旋曲是玻利维亚流行的乐曲之一。

【智利音乐】

（music of Chile） 智利位于南美洲西南部，16 世纪初沦为西班牙殖民地。其音乐文化除与其他拉丁美洲国家一样，有着印第安传统音乐和欧洲、非洲的音乐因素外，欧洲音乐文化的影响更为突出。智利版图狭长，各区域民族成份不同，因此民间音乐又呈现出不同的地区性风格。

与秘鲁、玻利维亚接壤的北部地区至今保留着较多的印加文化遗迹。在节日、仪典及播种、畜牧等生产活动中，音乐具有重要作用。传统的歌舞音乐如“瓦伊诺”、“塔吉拉里”等大多为三声和五声音阶；节拍多是 $\frac{2}{4}$ 拍，曲调下行进行常见。

传统的乐器有克纳笛、“西库”（排箫）、普图托号等。由排箫和圆鼓组成的小乐队形式，它演奏的乐曲，和随它的音乐而跳的舞都称为“西库拉斯”。这是北部地区有代表性的音乐。

靠近中部的瓦尔帕莱索地区则是一种混合文化的音乐风格色彩区。一方面是印第安部族迪亚吉达人三声音阶、单声部的歌曲和奥卡里纳（埙）、排箫等传统乐器演奏的音乐；另一方面也盛行受西班牙文化影响的、曲调较丰富的舞曲“科里多”等音乐体裁。

中部地区的音乐深受欧洲音乐影响。这里的音乐呈现出智利民间音乐风格的主要特色，有“库埃卡”和抒情歌曲托纳达、摇篮曲等体裁。

库埃卡是智利最富代表性的民族音乐体裁，其中大部分是歌舞曲，也有歌曲和纯器乐曲的形式。歌曲多是三、六度平行的重唱，并具有支声结构。纯器乐曲常以吉他和民间乐器（排箫等）合奏。库埃卡多为大调式，曲调明快；节拍是$\frac{3}{4}$或$\frac{6}{8}$的小快板和快板弱起。它的音乐语言变化小，常由两个旋律线较平伏的乐句组成，曲调主要以此两个乐句的各自反复展开。歌词则由13行诗构成。句中常以不规则的句逗把一个词断开，使乐句形成一种似断似连的特殊效果。除正词外，演唱中还加有无确定含义的衬词。音乐材料的重复表面上无变化或少有变化，但由于歌词的层层展现，表演者即兴赋予乐曲的加花装饰，乐器组合的变换及节奏重音的交替重叠进行，使曲调的速度、力度和色彩都发生了相应的变化。

中部偏南居住着印第安部族马布契人（又称阿劳加人），他们的音乐简单纯朴，单声部的歌曲曲调平缓，忧伤，即兴性强。有劳动歌、催眠歌、葬礼歌等。传统乐器有圆鼓“库尔特伦”，单音木笛“皮富尔卡”，四孔竹笛“平库尔韦”及竹制的长号等。这种长号称“特鲁特鲁卡”，最长的约4米，一端为吹嘴，另一端装有角制喇叭，被广泛用于节日和礼仪活动之中。

智利的专业音乐创作始于殖民地时期。西班牙等国移民陆续到智利定居和欧洲一些著名音乐家的来访，促进了智利专业音乐的发展。19世纪下半叶曾在智利风行一时的意大利歌剧逐渐衰落，代之兴起的是演奏欧洲古典主义及浪漫主义作曲家的器乐作品。管弦乐团和室内乐团、无伴奏合唱团等音乐团体相继出现，音乐教育事业也开始兴盛。1850年创建了国家音乐学院。19世纪有重要影响的音乐家是J.萨皮奥拉（1802～1885），他曾任音乐学院院长、圣地亚哥教堂首席乐师等职，并与在智利定居的西班牙女歌唱家I.塞赫尔斯－蒙特内格罗（1803～1869）一起创办了《音乐周报》，1845年受政府委托为国歌《国旗颂歌》谱曲。由于他在发展智利音乐事业上的杰出贡献，曾获得国家金质奖章和荣誉奖。著有自传体回忆录《三十年回忆》。

智利的民族主义音乐崛起于19世纪末，其中作曲家P.H.阿连德最为著名。其他著名的作曲家还有C.I.阿拉尔孔（1887～1974）、A.伦格（1884～1974）和E.索罗等人。20世纪，智利作曲家形成多种流派，各种现代派音乐也相继出现。音乐活动家及教育家D.圣克鲁斯（1899～　）的音乐创作对推动智利音乐和培养年轻一代有很大影响。他于1951年获国家艺术奖。代表作有《三首戏剧前奏曲》（1946）及4部交响曲（1946、1948、1965、1968）等。他的学生J.奥雷

戈—萨拉斯（1919～　）曾担任拉丁美洲有影响的音乐刊物《智利音乐杂志》的主编，其代表作有《圣诞节康塔塔》等。

【阿根廷音乐】

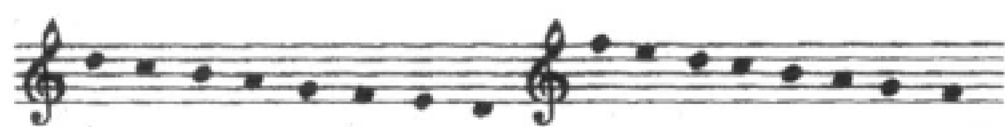
（music of Argentina）　16世纪初，阿根廷沦为西班牙殖民地。在以后的3个世纪中，大批欧洲移民迁入阿根廷。白人、混血人和克里奥约人（土生白人）占总人口的95%以上。因此，阿根廷的民间音乐在音阶、调式、旋律、节奏各方面，主要受欧洲音乐文化的影响。

阿根廷民间音乐可分为两大类型：

源自印加文化的印第安传统音乐，流传于西北部与玻利维亚接壤的胡胡伊省等地区。音乐的调式结构以三声、四声和五声为基础。“巴瓜拉”就是一种三声音阶的歌曲。它的音域狭窄，乐句短小，装饰音少，曲调多为下行，节奏自由，演唱中还夹有假声。歌手常常边击鼓边演唱。“瓦伊诺”和”卡纳瓦利托”是五声音阶的歌舞音乐，$\frac{2}{4}$拍较为多见；曲调活泼轻快，旋律以下行和拱形进行相结合为其特点。乐器有：小笛、卡哈（形似方形抽屉或圆形的木鼓）、恰朗戈、克纳笛、排箫和蓬博（大鼓）等。

从北方到安第斯山区，直至中部及潘帕斯大草原的广阔地带都十分流行克里奥约音乐，其特点是：

①调式：除传统的大、小调式外，常用的还有下列两种调式：

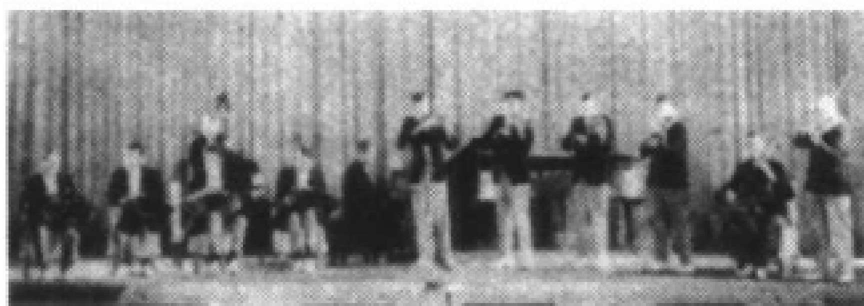


②曲调：音域不宽，曲调音型经常是按音阶逐级下行，或是二度、三度的下行；即使出现三、四度上行的跳进或偶尔八度的大跳，也会迅速转入级进的下行，如歌舞曲“拜莱西托”。以级进的上、下行构成的拱形曲调型也很常见。

③节奏：多数为$\frac{3}{4}$、$\frac{6}{8}$拍；$\frac{2}{4}$和$\frac{3}{4}$拍交替也十分常见。主曲调和伴奏之间的节奏交错叠置，复杂多变。如歌舞音乐“加托”曲调和不同乐器之间，在节奏上形成一种有机地、多层次地整体进行方式，使音乐显得十分丰厚。伴奏乐器主要用小提琴、吉他、竖琴等。同时也加用一些民间乐器。

除上述两种音乐外，在阿根廷还流行宗教性质的歌曲（如圣诞颂歌等）和“波尔卡”、“马祖卡”等由欧洲传入的舞曲。19世纪末叶“探戈”在布宜诺斯艾利斯市郊出现以来，盛行全国，并流传至世界各地。

阿根廷的专业音乐也同样受到欧洲文化的强烈影响。16～18世纪主要盛行宗教音乐。19世纪初阿根廷独立后，欧洲音乐家的访问演出活动，对欧洲古典主义音乐和浪漫主义音乐在阿根廷的传播起了促进作用。本国的专业创作力量也开始形成，出现了A. 阿尔科塔（1805～1862）、B. 阿尔韦迪（1810～1884）、J. 佩德罗·埃斯瑙拉（1808～1878）等作曲家，他们的创作技法大多是模仿欧洲作曲家的作品。



阿根廷奥斯瓦尔多·普格利赛乐队1959年访华演出。

20世纪初，民族主义音乐兴起，杰出的作曲家A. 威廉斯是阿根廷民族乐派的创始者。他的音乐创作和教学活动，对推动阿根廷民族音乐的发展产生了巨大影

响。与他同时代的另一位作曲家、钢琴家J. 阿吉雷（1868～1924）毕业于马德里音乐学院，多年从事教学和指挥活动，他以民间音乐素材而创作的抒情歌曲和钢琴曲富有民族风味。20世纪30年代以后，本国民族乐派作曲家的创作十分活跃。著名的作曲家C. 洛佩斯·布查多（1881～1948）曾留学巴黎，师从A. 鲁塞尔。他的作品具有浓郁的克里奥约音乐风格。代表作有《节日与小溪》等。F. 博埃罗多年从事音乐教学工作，他的代表作有歌剧《图库曼》等。作曲家、指挥家F. M. 乌加特（1884～1975）和卡斯特罗兄弟等人，也对阿根廷的音乐事业作出了贡献。

阿根廷现代作曲家中享有盛名的是A. 希纳斯特拉。他的早期作品大多取材于民间音乐，具有鲜明的民族风格；50年代后转向十二音体系等现代派音乐的创作，配器新颖，曲式自由。先锋派音乐家中出现了一些有国际影响的作曲家，如实验音乐作曲家A. 陶里埃略和电子音乐作曲家M. 达维多夫斯基等人。著名的民族音乐家C. 贝加和他的学生I. 阿雷特斯对阿根廷和拉丁美洲民间音乐的研究作出了杰出的贡献。1915年，博埃罗等4人创建了民族音乐学会（即现今的阿根廷作曲家协会），现已成为阿根廷音乐界的核心。

【巴拉圭音乐】

（music of Paraguay）　巴拉圭地处南美洲中部。16世纪初西班牙占领之前，巴拉圭印第安人瓜拉尼部族的音乐已发展到一定水平。歌舞和游戏在人们的生活中占有重要地位。他们的音乐基于三声、四声和五声音阶；表现狩猎、战斗和具有图腾意义的歌曲大都是单声部的，并以呼应形式来演唱。传统的乐器有沙槌、小沙槌串、低音大鼓“库鲁古”、芦笛“瓦塔普”、骨笛“康丘拉”和葫芦琴“姆巴拉卡”等，多用于宗教仪式。

在长达3个世纪的殖民统治时期，巴拉圭曾先后归属于秘鲁和拉普拉塔总督区，其文化艺术的发展与秘鲁、阿根廷的关系密切。此外，由于民族成分的不断混杂，在巴拉圭也形成了一种“克里奥约”音乐，其主要体裁是“巴拉圭波尔卡”。它与欧洲的波尔卡无任何关系；其曲调由两段式构成，节奏多变，常以$\frac{3}{4}$、$\frac{6}{8}$拍交替进行。

专业音乐的创作始于20世纪。《巴拉圭狂想曲》的作者R. 希门尼斯（1889～　）是一位有影响的作曲家。J. C. 莫雷诺（1912～　）以民间题材创作了一部交响曲，并著有《瓜拉尼人和音乐》一书。J. 亚松森·弗洛雷斯（1904～　）坚持不懈地为发掘和继承瓜拉尼民族音乐而努力，他根据一首叙事歌曲创作的交响曲《瓜拉尼》获得成功，受到人们的尊敬。他还组织了一个印第安人的乐团，以此来宣传巴拉圭的民族音乐。

【乌拉圭音乐】

（music of Uruguay）　乌拉圭地处南美洲东南部，东南濒大西洋，东北和西部与巴西和阿根廷接壤。殖民地时期曾与阿根廷、巴拉圭同属拉普拉塔总督区，因此在音乐文化方面与阿根廷有许多相似之处。

民间音乐中主要体裁是歌舞曲，种类很多，有“佩里孔”、“梅迪亚卡尼亚”、“坎东韦”、“埃斯蒂洛”、“米隆加”和“西夫拉”等，后3种最为多见。“埃斯蒂洛”的音乐为两段体：第1段为主题呈

示，速度中庸；第二段是快板段，具有主题变奏的性质。它的节拍多为$\frac{2}{4}$和$\frac{3}{4}$拍交替进行。歌词采用“十行诗”形式，由吉他伴奏。“米隆加”是一种欢快粗犷的歌舞曲，多为$\frac{2}{4}$拍，大小调式都有，曲调常为下行，音域宽阔。规整进行的十六分音符组成的乐句是它的特点。“西夫拉”是由两位歌手相互应和，自弹自唱，或是由吉他伴奏的独唱。歌词有八行诗和十行诗两种格式。一首西弗拉通常只有6个乐句，故需重复其中一些乐句以使之和诗行数相适应。一字一音是它独有的特点。节奏以二拍子为基础，在曲调进行中节奏多变。

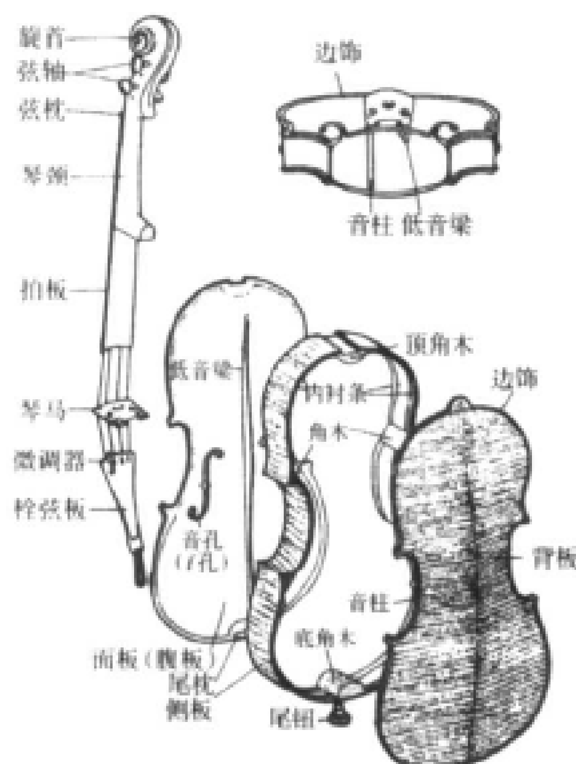
乌拉圭的民间音乐和专业音乐都曾受欧洲文化的影响。意大利歌剧和西班牙的“托纳迪利亚”和“萨苏埃拉”曾长期在乌拉圭流行。19世纪起本国的专业创作活动开始活跃。T. 希里瓦尔迪于1878年写了乌拉圭的第1部歌剧《巴黎妇女》。L. 里韦罗（1854～1931）是国内第1位交响音乐的作曲家。A. 布罗夸（1876～1946）曾久居法国，从师V. 丹第。1910年他写了领唱、女声合唱与钢琴表演的乐曲《塔巴来》，是民族主义音乐创作的先行者。其他重要作品还有钢琴前奏曲《潘帕斯草原》、《g小调钢琴五重奏》等。E. 法维尼被公认是乌拉圭民族乐派最为杰出的作曲家。他曾在布鲁塞尔学习音乐，归国后从事教学、演出和创作。他的作品具有浓郁的民族风格，代表作有交响诗《古老的祖国》、《田野》和管弦乐曲《木棉树之岛》等。热衷于新古典主义音乐的作曲家H. 托萨尔（1923～　）的作品体裁广泛，个性鲜明，对当代乌拉圭的音乐创作有较大影响。在音乐民族学研究方面最著名的是L. 阿耶斯塔兰（1913～1966），其主要著作是《乌拉圭音乐史》（1952）。1923年在乌拉圭定居的1930年入乌拉圭国籍的德国作曲家F. C. 朗格（1903～　）曾长期在蒙得维的亚大学教授音乐学，为发展乌拉圭音乐事业作出了贡献。

五、乐　器

【小提琴】

（violin）　擦奏弦鸣乐器。广泛流传于世界各国的、用于现代管弦乐队的弓弦乐器。它在器乐中占有极重要的位置，是现代交响乐队的支柱，也是具有高度演奏技巧的独奏乐器。现代小提琴的出现已有300多年的历史，其制作本身是一门极为精致的工艺技术。它的发音近似人声，适于表现温柔、热烈、轻快、辉煌以至最富于戏剧性的强烈感情。几个世纪以来，世界各国的著名作曲家写作了大量的小提琴经典作品，小提琴演奏家在这种乐器上发展了精湛的演奏艺术。

形制与构造　小提琴由70个零件组成。其主要构件有琴头、琴身、琴颈、弦轴、琴弦、琴马、腮托、琴弓等。其剖视图及名称见图。



小提琴琴身（共鸣箱）长约35.5厘米，由具有弧度的面板、背板和侧板粘合而成。面板常用云杉制作，质地较软；背板和侧板用枫木，质地较硬。琴头、琴颈用整条枫木，指板用乌木。小提琴的音质基本上取决于它的木质和相应的结构，取决于木材的振动频率和它对弦振动的反应。优质琴能把发出的每个声音的基音和泛音都同样灵敏地传播出去。

琴弦4根。原均为羊肠制的裸弦，约从18世纪起，低音G弦常包以银丝，使其反应灵敏。现代则将G、D、A3根弦用缠金属丝的羊肠弦或钢丝缠弦，晚近也用尼龙弦。E弦改用钢丝弦，使其在高音区的音色更佳。

小提琴制作成现代这种样式，并非完全从形态美观出发，而是有其音响上和演奏上的需要。小提琴面板和背板有弧度，使其共鸣良好，发音洪亮；琴的腰身狭窄，便于演奏高把位和低音弦；面板和背板加嵌条，除防止木板开裂外，对琴的音质也起一定作用。面板与背板中间有音柱支撑，其位置变化对小提琴音色影响明显。面板左下面粘低音梁，既起加固作用，又具音响作用。小提琴表面的油漆如太硬、太软，或漆得不匀，都会有损于音质。当琴弓与琴弦摩擦使琴弦振动时，通过琴马引起面板振动，又通过音柱使背板振动。由于音柱是支在琴马E弦一侧，E弦振动较少，而G弦振动较大，从而使低音梁有更大振动，并造成共鸣箱的振动。能否使琴声得以充分发挥，取决于琴弦及其张力、琴马质量、运弓的压力和速度。要想把琴的各种音质都表达出来，还要加

上演奏者的弓法、指法和揉弦等演奏技巧。

制作历史 小提琴最早由何人发明，已无从查考。近代小提琴约在 1550 年已为人们所熟悉，系由当时流行的乐器雷贝克和臂提利拉琴演变而来。通常所说小提琴前身维奥尔，在构造、调弦、演奏技巧等方面，对现代小提琴的形成都无决定性影响。人们曾普遍认为意大利北部的米兰、威尼斯、布雷西亚和克雷莫纳一带是小提琴的诞生地。16 世纪后期，意大利的小提琴制作业出现了两个著名的小提琴制作流派，一派是以阿马蒂父子为代表的克雷莫纳制琴派；另一派是以萨洛的加斯帕罗（1540～1609）和他的学生 G. P. 马吉尼为代表的布雷西亚制琴派。这两派制作的小提琴各有特长，经历了几百年，至今仍属上等珍品。

1650～1750 年，是小提琴制作的黄金时代，出现了许多著名小提琴制作家，如 N. 阿马蒂、J. 斯坦纳，以及被人们认为最杰出的制作家 A. 斯特拉迪瓦里和 G. 瓜尔内里等人。阿马蒂所制小提琴的面板和背板弧度较大，音质好，用来演奏室内乐，有如明亮的女高音。18 世纪后期，G. B. 维奥蒂赞扬了斯特拉迪瓦里琴，维奥蒂的老师 G. 普尼亚尼与 N. 帕格尼尼喜爱瓜尔内里琴之后，这两位制琴大师的作品才被人们所欣赏，并取得了巨大名望。斯特拉迪瓦里和瓜尔内里琴具有在大厅中演奏协奏曲时所需要的音响传送力。

18 世纪后，小提琴制作业的领先地位从意大利转至法国。这个时期小提琴的造型不断改进，已取得更大音量和更好的音质。法国制琴家 N. 吕波（1758～1824）以斯特拉迪瓦里为典范，把法国的制琴技术和意大利的制琴技术结合在一起。与此同时，法国的 F. 图尔特（1747～1835）约在 1785 年对琴弓的长度、重量、形状、装置等方面又进行了重大改革。小提琴在这个时期的发展，反映了 J. 海顿、W. A. 莫扎特和 L. van 贝多芬作品中具有的歌唱性，以及运弓方面的更大变化等对小提琴性能上的要求。

1789～1799 年，法国大革命之后，随着贵族与皇室的衰落，音乐也从宫廷走向民间，出现了为公众服务的交响乐队和音乐厅。为适应环境的变革，小提琴需要增大音量。18 世纪末～19 世纪初，小提琴琴颈加长变细，并向后倾斜；指板变长；琴马变高，并具更大的弧度；G 弦早已包有银丝。这些变革的目的是为适应更大的张力。琴弦的增长使琴面上的压力增大，于是低音梁变长变厚，音柱也加粗，以此获得更大更有力的声音。1820 年前后 L. 施波尔发明了腮托，使左手从完全承担持琴的作用中解放出来。腮托的设置，使左手在换把、揉弦、按弦更加自如。

18 世纪末，音乐学院在欧洲相继出现，它使小提琴的需求量大大增加，从而促进了机器制琴业的发展。法国的米尔库、德国的米滕瓦尔德都是大量生产小提琴的地方。法国的 J. －B. 维约姆是 19 世纪制琴业的著名人物。维约姆雇用一些工人，在他的指导下制造小提琴，并以其名为牌号出售。他从世界各地搜集到许多散失在私人手中的优质琴，把它们送到演奏家、收藏家的手中，或者是博物馆。

演奏要点 小提琴属于歌唱性的旋律乐器。因此，如何在小提琴上发出歌唱般的丰满、动听的声音，是小提琴演奏中最为重要的问题。就小提琴的演奏技术来说，有以下各种主要基本功。

运弓 优秀的演奏家能在小提琴上发出千变万化的声音，就运弓而言，取决于运弓的速度、弓在弦上的压力以及弓和弦

的接触点这3种因素的不同结合。小提琴的弓法繁多，就其主要的有以下几种：①分弓：一弓演奏一个音；②连弓：一弓演奏许多音；③顿弓：音与音之间断开；④跳弓：弓毛离开琴弦。这4类弓法是最基本的，在20世纪中期，连顿弓，即在一弓中连续快速演奏许多音与音之间是断开的音，被人视为绝技，所以人们把小提琴演奏艺术称之为“运弓的艺术”。

音准　小提琴演奏者是靠左手手指按弦，缩短弦的振动长度的方法，来改变它的音高的。演奏者能在各种条件下，把手指精确地按到弦的准确位置上，以取得良好的音准，这是通过长年练习的结果，也是合格的演奏者所必备的能力。小提琴家是在人们听觉允许的范围内来确定音准的。因此他们都具有敏锐的调整音准的听觉能力。有时演奏家们有意把某些音拉得稍高或稍低一点，是为了以此达到个人表现的需要。

揉弦　通过左手手指在弦上的颤动，使声音的音高产生有规律的波动，称之为揉弦。揉弦是小提琴演奏中极为重要的表现手段。揉弦分为手指的、手腕的和手臂的。优秀的演奏者不仅要掌握这3种揉弦方法，而且要学会使用不同速度和不同幅度的揉弦，在演奏不同作家，不同作品，不同乐句时，富于变化地运用揉弦。从揉弦的运用，可以使听众明显地辨认出不同演奏家的音乐个性。

把位　左手手指在指板上的位置，称之为把位。靠近琴头的把位为低把，靠近琴马的为高把。从一个把位换到另一个把位，称为换把。换把位的方法有多种，例如空弦换把，同指换把，不同指以及泛音换把等。换把时产生非音乐需要的滑音，是技巧训练不足的标志。滑音可以使音与音之间的连接富于变化，特别是结合换把使用滑音，是一种富于表现力的演奏手段。

双音与和弦　小提琴可以同时演奏两个音甚至是3个音，也可以分奏4个音的和弦，这不仅丰富了它的表现力，并可不依赖其他乐器的伴奏进行单独演奏。小提琴的三度、六度、八度以及十度双音音阶，是演奏双音的基础，也是小提琴家必须终身练习的一项基本功。小提琴演奏中的左手颤音、泛音、拨弦等，都是一些高深的技巧。

演奏艺术的发展　16世纪，小提琴开始在意大利出现时，一般用来伴舞、伴唱，或直接演奏歌曲。17世纪初，随着小提琴奏鸣曲的出现，演奏技术也相应发展。C. 法里纳（约1600～约1640）在1627年的创作中，就采了用双音、震音、颤音及高把位，并模拟猫叫、狗吠、笛、鼓、吉他等声音。一些演奏家与作曲家也竞相仿效；于是模拟杜鹃、夜莺、公鸡等声音的作品，充斥于当时的乐坛。直到17世纪后半叶，意大利作曲家和小提琴家A. 科雷利才把小提琴艺术引上了正途。

意大利小提琴学派　科雷利是意大利小提琴学派的奠基人。他确认小提琴本质是一种歌唱性乐器。他所写的奏鸣曲，在快板乐章中摒弃了那些非音乐性的效果，而着力于辉煌、有活力的旋律塑造。他的慢板乐章，富于歌唱性，从而形成鲜明的对比。他的富于歌唱性的演奏特点，为意大利学派奠定了基础。A. 维瓦尔迪是意大利学派创作小提琴协奏曲的代表人物。他是采用乐队为小提琴伴奏的首创者。他的这一创举，使协奏曲具有交响性，并增添了戏剧性。G. 塔尔蒂尼是18世纪欧洲最著名的小提琴演奏家，是意大利学派的代表人物。他根据科雷利作品的主题写了50首变奏曲，使小提琴弓法艺术得到巨大

发展。他奠定了由3个乐章组成的早期小提琴奏鸣曲的曲式。他的代表作《魔鬼的颤音》是18世纪小提琴演奏艺术的高峰。

18世纪中期，小提琴弓还不是现在这种弧度，而是向外拱起，适于演奏巴罗克时期作曲家的作品，更适合演奏巴赫的复调小提琴作品。到J. 海顿、W. A. 莫扎特时，音乐作品的旋律线条具有更大的起伏，音量上要求具有更有力的重音，小提琴的演奏技巧也随之而改变，从而产生了1785年法国人图尔特的现代小提琴弓的创制，在运弓上有了发展与提高。被称为现代小提琴演奏之父的G. B. 维奥蒂是巴罗克时期过渡到古典主义时期体现小提琴艺术发展水平的代表人物。他把小提琴的歌唱性乐句和技巧性乐句结合在一起，并充分使用了E弦的音域。维奥蒂的《第二十二小提琴协奏曲》（a小调，1797）至今仍受到许多作曲家们的赞赏。帕格尼尼是意大利学派处于衰落时期出现的新的浪漫主义先驱。他的《24首随想曲》，一直是小提琴演奏技巧的范本。他所使用的新的旋律技法，大胆的转调，丰富的半音进行，尖锐的和声组合，有特点的节奏音型，多种速度变化，对以后的浪漫主义作曲家有很大影响。他的随想曲，被人们誉为“小提琴技巧的百科全书”。帕格尼尼演奏时所使用的许多技巧，如双泛音、连顿弓、抛弓、特殊调弦法、左手拨弦技巧、双音以及复杂的和弦、左手手指在指板上的远距离大跳等，都是与他同时代的小提琴家们尽力探索的秘诀。

德国小提琴学派　1650年以前，德国小提琴演奏艺术基本上是走意大利人的路。1700年左右，德国作曲家写的小提琴作品使用了比意大利人还要难的技巧，特别是在使用和弦、特殊调弦法，以及某些描写性的演奏效果方面。小提琴已经发展为一种技巧性很高的乐器。J. S. 巴赫的6首无伴奏小提琴奏鸣曲和组曲，对演奏者提出了极为严格的要求。1756年L. 莫扎特（W. A. 莫扎特之父）写的《小提琴教程》是德国小提琴发展的总结。1831年，德国著名的小提琴家施波尔完成了他的《小提琴教程》。F. 达维德（1810～1873）在1843年莱比锡音乐院开办时是小提琴系的负责人，他是一位善于启发、激励学生上进的教师，在他的努力下，使莱比锡音乐学院成为19世纪中叶的小提琴学习中心。达维德编订过许多古典作品，对丰富曲目作出了贡献。著名的演奏家J. 约阿希姆的历史功绩，在于把非凡的演奏技巧用来忠实地再现作品的音乐内涵。巴赫的6首无伴奏奏鸣曲和组曲，就是由于他的演奏，被现代小提琴家们公认是小提琴复调音乐作品的高峰。他的另一历史功绩是培养出一大批优秀学生，20世纪初优秀的小提琴教育家L. 奥尔就是其中之一。值得一提的是约阿希姆的最后一名学生A. 魏登堡，纳粹德国迫害犹太人时，他逃亡中国，旅居上海，并在国立上海音乐专科学校教授小提琴与室内乐。

法比小提琴学派　1782年维奥蒂第1次来到法国，在他的训练和影响下，法国的J. 巴约、P. 罗德和R. 克鲁采共同创立了法国小提琴学派。1795年巴黎音乐学院成立，它成为年轻的小提琴家们向往的学府，目前世界各地的小提琴教学，几乎都采用J.－F. 马扎斯（1782～1849）、克鲁采、罗德、P. 加维涅等小提琴家的练习曲来训练学生，其中尤以克鲁采的《四十二首练习曲》为公认的优秀之作。19世纪中叶以后，法国的小提琴演奏学派对世界小提琴演奏艺术产生了很大影响。H. 维尼亚夫斯基、P. de 萨拉萨特、F. 克赖斯勒是这个学派的代表人物。波兰小提琴家维

尼亚夫斯基毕业于巴黎音乐学院。他在继承法国学派的演奏风格上，增加了浪漫派色彩。法国小提琴学派强调声音的华丽，有许多手腕的运弓动作，这给他演奏连顿弓带来了困难，后来他终于发现通过使用整个手臂的动作顺利地掌握这种连顿弓法。1862年维尼业夫斯基把他的演奏技巧带到了俄国，为以后出现的俄罗斯演奏学派的宽广发展，打下了基础。出生于西班牙的萨拉萨特，是法国音乐学院培养出来的优秀演奏家之一，他的演奏以音色甜美、纯净而著称。他使用的揉音幅度更宽，他的音准，特别在高音区非常出色，技巧辉煌而流畅。他写的《吉卜赛之歌》、《卡门幻想曲》很有创造性，技术上难度很大。奥地利人克赖斯勒1887年毕业于巴黎音乐学院，他有着潇洒自如的演奏风格，从不炫耀技巧，运弓优雅，乐句处理得十分巧妙，富于节奏的活力。克赖斯勒继承和发展了维尼亚夫斯基的揉音技巧，使他获得了无与伦比的音色变化。他的弓法和指法都很有个性。

在小提琴演奏史上有法比学派这一名称，是因为这两个学派不仅在形成时间上相距不远，而且又都受维奥蒂的影响。比利时小提琴学派的奠基人C. - A. de贝里奥的老师是维奥蒂的学生，贝里奥也在巴黎音乐学院学习过。他把帕格尼尼的辉煌技巧和法国的优雅风格结合在一起，从而把古典的法国演奏学派现代化了。贝里奥不是法国学派的直系门徒，他能突破传统，创造一个新的浪漫主义的法比学派。贝里奥的学生H. 维厄唐对比利时学派有很大影响。他在小提琴演奏史上的巨大贡献是发挥了小提琴在交响乐中的独奏地位。他的《第四小提琴协奏曲》（d小调，约1850）是富有创造性的作品，H. 柏辽兹称它是一首有着独奏小提琴声部的壮丽的交响曲。E. 伊萨伊是维厄唐的学生，他演奏热情而充满活力，威严而又优美，富于诗意，他使用更为强烈的揉音。法比学派人才辈出，影响深远，其代表人物除上面提到的之外，还有J. 蒂博以及现在仍活跃在世界乐坛上的Y. 梅纽因。

俄罗斯、苏联小提琴学派　L. 奥尔在圣彼得堡音乐学院近50年的教学，使他成为20世纪初著名的小提琴教授。J. 海费茨、M. 埃尔曼、N. 米尔斯坦、E. 津巴利斯特等世界第一流小提琴家都出自他的门下。奥尔根据学生的具体情况，充分发挥其潜在能力。他的《我的小提琴演奏教学法》一书，阐述了他的教学思想和美学观点，例如音乐第一，技术第二；不同时代有不同的音乐等等。奥尔对俄罗斯小提琴学派的形成起了重大作用。不过，早在奥尔之前维厄唐和维尼亚夫斯基等曾长期在俄国教学和演奏，可以说俄罗斯学派是在法比学派的基础上自然地、历史地形成，而不是某个人的创造和建树。海费茨是圣彼得堡音乐学院的学生，他有着火热的感情，钢铁般的控制力，惊人的技巧和强烈个性。他所使用的快速揉音、表情性的换把滑音、强烈的运弓起奏、比较快速的乐曲处理等，这一切都是他那强烈的音乐个性的自然表露。苏维埃社会主义联盟共和国成立后，敖得萨音乐学院的П. С. 斯托利亚尔斯基、莫斯科音乐学院的А. И. 扬波利斯基和К. Г. 莫斯特拉斯等继承和发展了奥尔的事业，形成了苏联小提琴学派。斯托利亚尔斯基在1933年创建了苏联的第一所天才儿童音乐学校，成为苏联学派的创建人之一。他主张从童年起就对孩子进行全面的技术与艺术训练。他的学生Д. Ф. 奥伊斯特拉赫，是当代最杰出的小提琴家之一，他把高超的演奏技巧和对音乐深刻的理解十分完美地结合在一

起；他还积极演奏现代音乐。莫斯特拉斯所著的《小提琴的音准问题》、《小提琴演奏者的节奏训练》、《小提琴演奏中的力度问题》都很有价值。他的学生 I. 加拉米安在美国成为著名教师。扬波利斯基继承和发展了奥尔的教学原则，重视培养学生的音乐感觉和全面发展。极为纯净的声音、精确的音准、高超的技巧、高尚的风格、对乐曲处理的细致而深刻，是这个教学体系的特点。他的侄子 И. М. 扬波利斯基是《小提琴指法概论》的作者。扬波利斯基的另一名学生 Ю. И. 扬凯列维奇，继承和发展了老师的教学原则，善于对学生的才能作透彻的分析，从而发展了学生的演奏技巧和个性。中国著名小提琴教师、中央音乐学院副教授林跃基，曾是扬凯烈维奇的学生；林跃基的学生胡坤曾在西贝柳斯国际小提琴比赛中获奖。需要提及的还有美国著名的小提琴家 I. 斯特恩。他与俄国学派有很深的渊源，又曾受法比学派的影响，他善于采撷众英，独创一格，成为当代第一流的演奏家。他曾两次来中国访问，进行演奏和讲学活动，给中国年轻的小提琴家很多教益。

【中提琴】

（viola）　擦奏弦鸣乐器。提琴族中的中音乐器，外形及结构与小提琴基本相同，只是形体略大。五度定弦为 c、g、d^1、a^1。琴身长度一般为 42.5 厘米。中提琴的音色比小提琴更厚实、温暖而丰满，指法和运弓与小提琴基本相同。作为独奏乐器，它缺少小提琴的辉煌性和大提琴的浑厚有力的音响，并且不如小提琴和大提琴那样在演奏协奏曲时可以和乐队进行较量。因此作曲家为中提琴写的协奏曲不多见。

19 世纪，N. 帕格尼尼获得了一把 A. 斯特拉迪瓦里制作的中提琴，H. 柏辽兹为它写了一首交响曲《哈罗尔德在意大利》。柏辽兹不仅把中提琴独奏写得非常精彩，而且把乐队的中提琴声部也写得十分优秀。20 世纪以来，出现了 L. 特蒂斯、W. 普里姆罗斯和 P. 欣德米特等中提琴演奏家。W. 沃尔顿为特蒂斯、B. 巴托克为普利姆罗斯写了《中提琴协奏曲》。欣德米特自己写了 4 首中提琴协奏曲，由他亲自演奏。从中提琴的演奏艺术发展来说，在室内乐作品中，特别是弦乐四重奏中，才充分发挥了它的艺术表现力。

【大提琴】

（violoncello）　擦奏弦鸣乐器。提琴家族中的低音乐器。室内重奏的重要乐器和富有特性的独奏乐器，是管弦乐队的主要成员。4 弦定音为 C、G、d、a，比中提琴低八度。音域 C ~ g^2（泛音可到 e^4）。音色丰厚优美，兼有人声男高音及男低音特色。琴身下端有一支柱，演奏时直立地上，夹琴于两膝之间，左手按弦，右手持弓。奏拨弦及分奏和弦效果良好。

16 世纪初，大提琴出现在意大利，它直接由维奥尔演变而成。1710 年提琴制作家 A. 斯特拉迪瓦里所制琴，琴身为 75 ~ 76 厘米（全琴长为 120 厘米），为后世大提琴的标准。当时的音乐演出已由客厅走向音乐厅，乐队扩大，乐器音量也相应要求洪大，因此制琴家们对大提琴的传统形式进行了改革，使其得到更敏感与更清晰的声音。17 世纪末至 18 世纪初，出现过 5 弦大提琴，有增加高音 e^1 弦的，也有增加低音 F_1 弦的；J. S. 巴赫的 6 首大提琴无伴奏组曲，就是为 5 弦大提琴而作。已知最早的大提琴独奏曲为 D. 加布里埃利于

1689年所写。1710年G. M. 亚基尼首创了大提琴协奏曲。

A. 德沃扎克的《b小调大提琴协奏曲》，使大提琴第1次面对大型交响乐队，它不仅充分发挥了大提琴演奏技巧，而且把乐队和独奏声部处理得十分协调。

【低音提琴】

（double bass）　擦奏弦鸣乐器。提琴家族中体积最大、发音最低的乐器。是乐队音响的支柱，也是基本节奏的基础。现代交响乐队中至少要有数把低音提琴，爵士乐队和伴舞乐队中通常也不可缺少。形似大提琴，肩部斜倾，背板平坦，琴身一般为112厘米，全琴约180～220厘米，下端有一支柱，演奏时直立地上。有4根弦，按四度定音为E_1、A_1、D、G（记谱高八度），偶有用5弦的，即再增加一C_1弦，仅见于乐队中用；也有以机械控制，使第4根弦变长，从而低音可达到C_1。琴弓有两种类型：一种称法国弓，亦称“博泰西尼弓”，是放大了的小提琴弓，执弓如小提琴，掌心向下，在英国、法国、意大利较为流行；另一种称德国弓，亦称“西曼德尔弓”，弓形略有不同，执弓如握手锯，掌心向左前方，它在苏联、奥地利和德国比较流行。

著名演奏家有意大利的D. 德拉戈内蒂，G. 博泰西尼，俄国的S. 库谢维茨基等，他们也都作有著名的低音提琴协奏曲。

【古斯莱】

（gusle）　擦奏弦鸣乐器。流行于南斯拉夫、保加利亚的古老弓弦乐器，亦称“古斯拉”。今仍广泛流行于南斯拉夫波斯尼亚－黑塞哥维那社会主义共和国。琴身和琴颈用整块枫木雕成，并有烙制或蚀刻的装饰。琴身半梨状（也有圆形、鸡心形等），中空，蒙皮膜。独弦（波斯尼亚有两弦的，马其顿人中有3弦的），无指板，弦轴在背面。琴弓用树枝作成，弯如锯弓，留叉枝作弓把，用以装弓毛。本琴竖直演奏，左手指以侧向压力按弦。古斯莱琴常用作歌唱史诗和叙事诗的伴奏乐器，通常自拉自唱。俄罗斯的古斯利琴，为另一种拨弦乐器，与古斯莱无关。

【维奥尔】

（viol）　擦奏弦鸣乐器。16～18世纪流行于欧洲。它的形制、结构、音色、演奏方式等，虽与小提琴相近，但有明显不同。如下表：

特点 类别 名称	维奥尔	小提琴
琴身	侧板宽、较厚	侧板窄、较扁
背板	平坦	稍隆起
音孔	通常“c”形	“f”形
品	绕肠线为品	无
弦数	6或7弦	4弦
琴弦	较细、张力小	较粗、张力大
持琴	竖持	小型的于肩平持
弓杆	略向外弯呈拱形	略向内弯呈凹形
执弓	掌心朝上	掌心朝下
音色	单薄、空洞、带鼻音	丰满、辉煌

维奥尔有多种样式，大致可分为标准式及特殊式两种：

标准式维奥尔　主要指17世纪一组高音、次中音和低音3种维奥尔，均为6弦。另一种是法国式低音维奥尔，通常7弦。16世纪后半叶，维奥尔成为欧洲的重

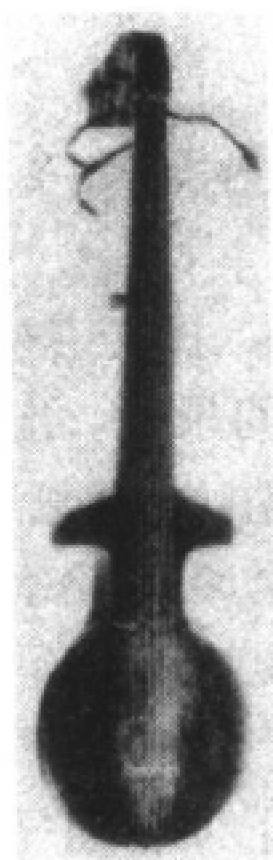
要乐器。17 世纪中叶维奥尔在英国达到了它的黄金时代，当时的乐曲大多由高音、次中音、低音各两件维奥尔来演奏。其中低音维奥尔又可作为独奏乐器，最为重要。17 世纪歌剧兴起后，欧洲音乐从复调音乐转向主调音乐，乐曲偏重子女高音声部，高音及次中音维奥尔逐渐被更近似人声的小提琴所取代。

特殊式维奥尔　①上低音维奥尔：18 世纪流行于德国。琴颈甚宽，制成“门”形，其上张曲调弦 6 根，另有共鸣弦若干在“门”形的琴颈中通过，演奏者可用左手拇指拨弦。J. 海顿曾为它写过 125 首三重奏曲。②小低音维奥尔：形体略小，16 世纪流行于英国，常用于演奏通奏低音和旋律的装饰变奏部分。17 世纪为低音维奥尔所取代。③利拉维奥尔：17 世纪流行于英国，比小低音维奥尔略小，6 弦。因其按擦弦利拉（中世纪的一种雷贝克）的方式演奏而得名。④最高音维奥尔，17 世纪创制于法国，发音比高音维奥尔高四度。⑤抒情维奥尔：流行于 18 世纪，无品，有 7 根旋律弦，其下方附有 7 或 14 根与旋律弦同音的共鸣弦，持琴如小提琴。J. S. 巴赫、海顿、G. 普契尼的作品中均有应用。⑥倍低音维奥尔：音域比低音维奥尔低八度，是现代低音提琴的前身。

古典乐派作曲家为维奥尔写有奏鸣曲。18 世纪以后为提琴族乐器所取代。20 世纪新古典主义乐派兴起，巴罗克时期的乐器又得到复活，维奥尔又为一些作曲家所采用。

【拉巴卜】

（rabāb）　擦奏弦鸣乐器。主要流行于西亚、北非等阿拉伯国家及一些东南亚国家。拉巴卜一词有时也用来指称伊朗、中亚、南亚地区的一种短颈琉特类弹拨弦鸣乐器。



拉巴卜

拉巴卜的种类、形制较多，最主要的有 4 种：第 1 种乐器的外形与蒙古马头琴相似，长颈，共鸣箱是长方形或菱形，两面均蒙以羊皮。其中只采用一根琴弦的是说唱艺人用来自拉自唱的称为诗人拉巴卜；采用两根琴弦用来为歌唱伴奏的称为歌者拉巴卜。这种乐器流行于沙特阿拉伯、叙利亚、伊拉克等国。第 2 种乐器是在半球形的葫芦、果壳上蒙以皮膜，长颈，流行于摩洛哥、毛里塔尼亚、利比亚等国。第 3 种乐器的琴头是尖的（常用象牙、牛角制作）琴体呈心形（上大下小），蒙以羊皮或牛的膀胱膜。它的弦轴特别长，有 2 ~ 3 根琴弦，流行于东南亚的印度尼西亚、马来西亚等国。第 4 种是一种短颈的船形二弦琴，它的特点是在琴体上部贴一层饰以镂花音孔的薄铜片，按五度定音，用一把金属弓演奏。这种乐器常用于摩洛哥、突尼斯、阿尔及利亚的传统音乐“安达卢西亚”中。

拉巴卜的音域不宽，音色柔和，一般用于合奏、伴奏，在印尼爪哇佳美兰乐队中，常以拉巴卜的独奏段落作为乐曲开始

的引子。

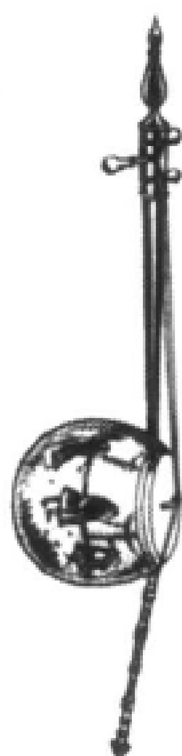
【萨伦吉】

（sārangī） 擦奏弦鸣乐器。原为印度西北部的民间乐器。出现于13世纪末期，由于形制精巧，逐渐在古典音乐中使用，并流行于全印度和南亚各国，被称为印度的“小提琴”。琴身呈长方形，由一块硬木挖空而成。琴体上蒙以羊皮，并有1根音柱在皮膜下顶着琴马。旋律弦4根，长约40厘米。其中3根是羊肠弦，1根是铜弦，定弦为c、f（或g）、c^1、c^1，旋律弦之下有10～30条细的金属共鸣弦。南北印度的萨伦吉形状相同，北印度的形体较大，全部用金属弦。

萨伦吉的演奏方式有两种：站着演奏时，用带子把琴挂在肩上；坐着演奏时，把琴体放在左膝上。均竖持琴，用短的马尾弓演奏。萨伦吉音色柔和，能发出模拟人声的音色，常用来为歌唱和舞蹈伴奏，也用于独奏。

【卡曼贾】

（kamānja） 擦奏弦鸣乐器。流行于西亚阿拉伯地区及伊朗、土耳其等国，起源于伊朗北部的库尔德斯坦。卡曼贾琴头呈塔尖形，长颈，共鸣体用椰子壳或木制成，琴面蒙皮膜；琴体下有一长钉或琴脚，用以支持琴体。一般有两根琴弦，在西南亚则有3～4根弦，按五度定弦。流行于克什米尔和土耳其的卡曼贾还常带有一组共鸣弦，与主奏弦成八度、五度关系。演奏者把琴置于膝上，持弓的姿势与中国二胡相似，弓在弦外，演奏时琴身可自由旋转，以适应弓对弦之间的角度变换。



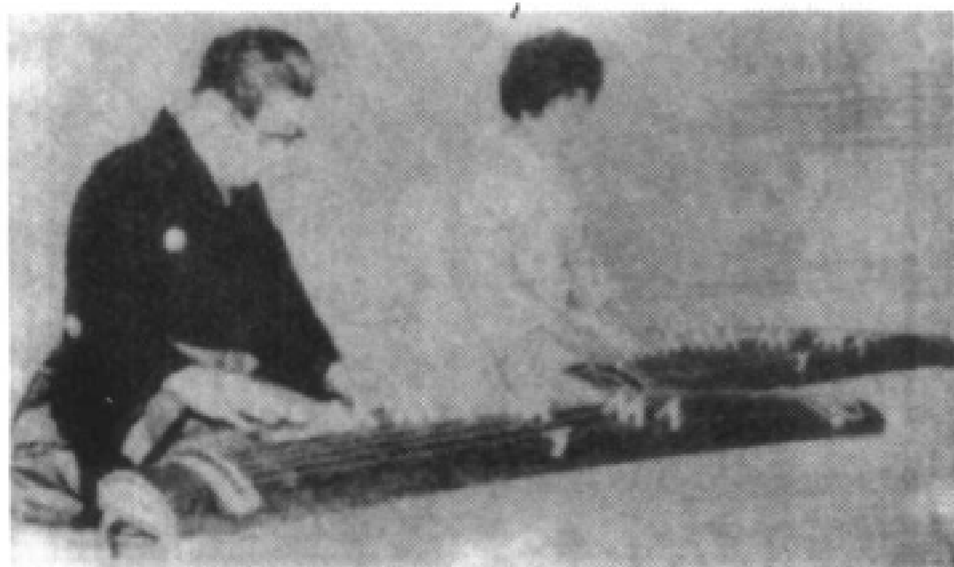
卡曼贾

流行于中国西藏地区的卡曼贾称根卡。据考，约300年前以贡品传入西藏，其形制、奏法与新疆地区流行的艾捷克相似。20世纪60年代，中国音乐工作者对根卡进行改革，制成3弦的中音根卡和4弦的高音根卡。共鸣箱为半球形，用羊皮蒙面。琴头和琴杆成直线，琴头上雕塔式装饰。弦轴与小提琴弦轴相同。琴杆正面为指板，用小提琴弦。3弦根卡定弦为：e^1、b^1、e^2；4弦根卡为g、d^1、a^1、e^2。可奏双弦，三音或四音和弦、拨弦、跳弓、顿弓等技巧。用于独奏、齐奏及合奏。

【日本筝】

（koto） 拨奏弦鸣乐器。8世纪初，中国唐代十三弦筝传入日本，先后演变为乐筝、筑筝、俗筝等日本传统乐器。三者构造基本相同：桐木制长方形音箱面上张弦13根，每根弦用1柱支撑。弦名从远至近分别称为一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、斗、为、巾。琴身笔直。自古将筝比作“龙”，并依此为各部件命名。乐筝又名雅乐筝，曾在宫廷贵族间流行，迄今仍在雅乐的管弦乐合奏曲中使用。乐筝的弦比较粗；定弦按绝对音高，如按壹越调定弦，从一弦至巾弦为：

d^1、d^1、a、b、d^1、e^1、$^\#f^1$、a^1、b^1、d^2、e^2、$^\#f^2$、a^2。现在常用的调弦法尚有双调、

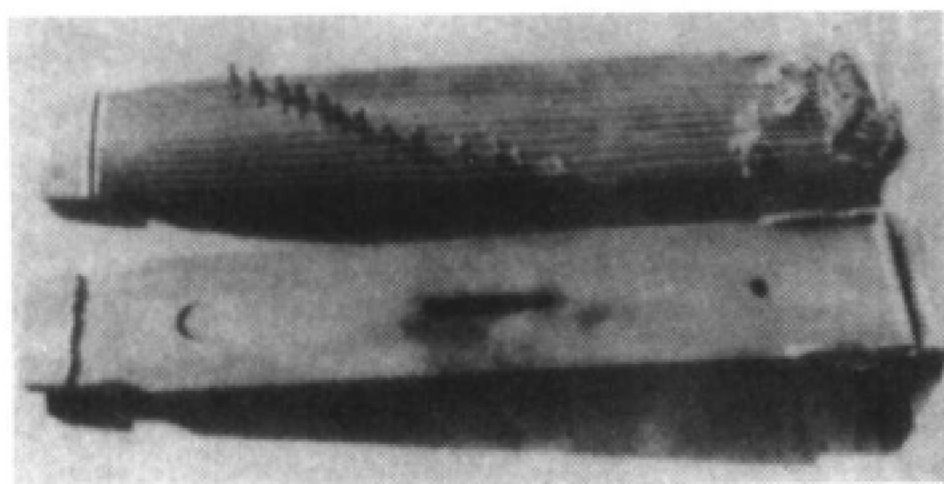


筝的演奏

大食调、平调、黄钟调、盘涉调共6种。筑筝又名筑紫筝，16世纪末主要作为歌曲伴奏乐器，现已趋于消亡。俗筝始于17世纪，盲人八桥检校（1614～1685）在江户（现在的东京）习得筑紫流筝曲后，到京都将其改编增补，并作筝组歌、分段曲等，因而成为俗筝及其筝曲的创始人。筝的传统演奏方法是右手拇、食、中指套上义甲弹拨，左手按弦。1921年宫城道雄创制17弦筝，已被广泛采用。俗筝演奏的筝曲多为声乐曲，也有据传为八桥检校所作的《六段》等器乐曲。宫城道雄创作的筝与尺八的二重奏曲《春之海》，成为现代名曲。20世纪60年代后，三木稔等作曲家为俗筝创作了为数众多的筝曲。

【伽倻琴】

（kayago） 拨奏弦鸣乐器。流行于朝鲜和中国朝鲜族地区的民间拨弦乐器。



伽倻琴

其形似筝，由音箱、琴弦、弦柱、弦轴等部分组成。音箱长方形，面板用桐木、底板用栗子木制作。传统伽倻琴有12根丝弦，音域为g^1～d^2。演奏方法：琴身较小者，演奏者取半蹲式，左端置于地上，右端置于左膝。琴身较大者，置琴于桌上。右手弹拨，左手按弦。右手有弹、拨、滚等技巧。富有特色的奏法有八度双音、泛音、断音、重音、弄弦等。左手技巧主要有“弄弦”（即揉弦），与筝的揉弦方法相同。伽倻琴音色浑厚、坚实，常用于女声弹唱或独奏。

相传伽倻琴源于中国古代的筑、筝、瑟一类乐器。6世纪时已流行于朝鲜新罗南方的伽倻国，距今已有1 400多年历史。中国朝鲜族的伽倻琴，19世纪末由朝鲜传入，长期采用12弦。60年代后，吉林省延边朝鲜族自治州歌舞团采用13～18弦伽倻琴，仍按$^\flat$B调五声音阶定弦。中央民族歌舞团对伽倻琴进行了改革：加大音箱，改用21根粗细不同的钢丝尼龙缠弦或尼龙弦，按七声音阶定弦。

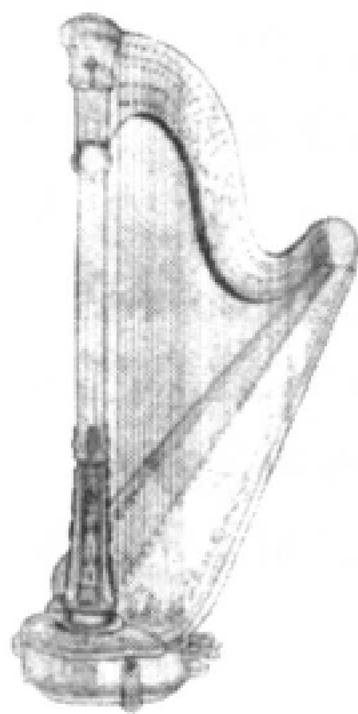
【鳄鱼琴】

（mí－gyaùng saung） 拨奏弦鸣乐器。缅甸古代宫廷的拨弦乐器，现仍流传于民间。中国唐代称为“鼍首筝”，清代称为“密穹总”，即mí－gyaùngsaung的译音。“mí－gyaùng”意为鳄鱼，“saung”为弦乐器。据中国《新唐书·骠传》有关“鼍首筝”的记载：“筝二：其一形如鼍，长四尺，有四足，虚腹，以鼍皮饰背面及仰肩如琴，广七寸，腹阔八寸，尾长尺余，卷上，虚中施关，以张九弦，左右一十八柱；其一面饰彩花，传以虺皮为别。”现代缅甸流传的鳄鱼琴已改为古舟形，有弦3根，定弦为G、d、g，12品，琴体侧

面和上面饰有象牙雕刻花纹。琴弦由丝弦改为两根尼龙弦（高音弦）和1根金属弦(低音弦)。演奏时将琴平置架上，左手按弦，右手用固定于食指上的象牙拨子弹拨。高音弦奏旋律，低音弦为固定低音伴奏。鳄鱼琴的音色浑厚柔美，所奏乐曲具有独特的韵味，多用于合奏，也能独奏。

【竖琴】

(harp) 拨奏弦鸣乐器。现代交响乐队中的大型拨弦乐器。落地琴架呈三角框形弓状，琴弦与斜向的共鸣板表面约成35度角。奏时将共鸣箱背面斜倚于右肩。



竖琴

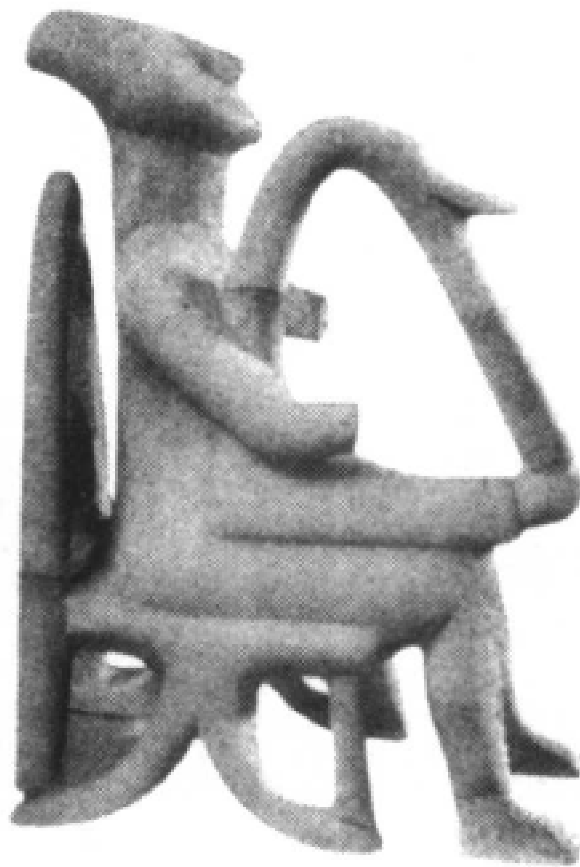
琴弦47根，将所有踏板放到最上一格时，按$^{\flat}$C大调自然七声音阶调音，音域有6个八度加五度，最低音为$^{\flat}C^{1}$，最高音为$^{\flat}g^{4}$，所有C弦染红色，F弦染蓝色，其余5弦为白色，以便于识别。有7个踏板，左脚3个控制B、C、D弦，右脚4个控制E、F、G、A弦。踩下踏板一半，则使所有同一音名各弦缩短到提高半音；全部踩下，则提高全音。利用踏板，可使竖琴变换为任何调的自然七声音阶；结合“等音”原理，又可将竖琴的自然音阶7弦变成各种由4个音结合的七和弦，其中最常用的为属七和弦与减七和弦。此时，以“滑奏”可发挥竖琴最独特的和声效果。



苏美尔乌尔城的闪族演奏者正在给一官员演奏小竖琴，在他身后站着一位歌者（约公元前2600年）。

演奏时用双手拨弹，不用小指，故每手只能同时弹拨4条弦。一般为左手弹低音，右手弹高音，两手亦可交叉弹奏。竖琴音色甚似钢琴，唯较轻柔飘逸；其最佳音质在中音区，其音响如行云流水，华丽而富于幻想，奏旋律及和声均佳。

竖琴由最古老的狩猎工具“弓”演变而成。流传地区甚广，外形有弓形、框形等。近代竖琴的前身，有“威尔士竖琴”，3排琴弦，外两排为同度或八度自然音阶，内排为变化半音。17世纪末出现过用左手转动弦钩装置的竖琴，能奏半音及转调。1720年德国人J. 霍赫布鲁克尔改进了这一装置，以踏板控制弦钩；1811年钢琴改



竖琴演奏者，希腊大理石小雕像。

革家法国人S. 埃拉尔又改进了这一装置，发明双档踏板，使竖琴更加完善，故埃拉尔被公认为近代竖琴的创制人。

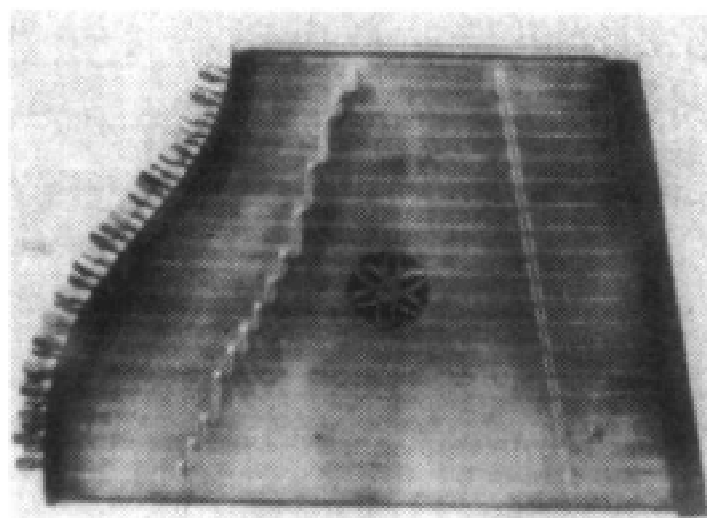
19世纪以后，竖琴被用于交响乐队，著名作曲家G. 比才、Л, И. 柴科夫斯基，R. 瓦格纳都为其写过乐曲。大型作品有W. A. 莫扎特的《长笛竖琴协奏曲》，P. M. 格利埃尔和P. 欣德米特的《竖琴协奏曲》等。

【三味线】

（shamisen） 拨奏弦鸣乐器。日本传统拨弦乐器，三味线源于中国的三弦，于16世纪下半叶传入日本后演变而成。一说从东南亚经冲绳传入。音箱为4块木板合成的方盒。前后两面蒙猫皮或狗皮，木制柄长约100厘米，无品；附琴马，张弦3根。定弦有3种：从低音起，按纯四度、纯五度定弦的称“本调子”；按纯五度、纯四度定弦的称“二上”；按纯四度、纯四度定弦的称“三下”。拨子用水牛角、象牙或黄杨木等制成，弹拨用的一端呈扇形，大小不一。演奏时将三味线置于右腿上，左手撑柄，并以手指按音，技法有弹、擦、押、抹等。右手持拨子弹奏，有打拨、撩擦等奏法多种。三味线分粗、中、细3种。粗柄三味线的音箱大而厚重，音色浑厚，常用于义太夫调等。中柄三味线的大小介于粗、细两者之间，音色沉着，常用于常盘律调、清元调等。细柄三味线形小音色轻快，常用于长呗、小呗等。在日本，以三味线为主要伴奏乐器的声乐曲统称“三味线音乐”，但不包括民歌。

【卡侬】

（qānūn） 拨奏弦鸣乐器。主要流行



卡侬

于西亚、北非等阿拉伯国家以及中国新疆地区的民间拨弦乐器。琴身一边竖直另一边倾斜呈斜梯形，像一个斜切去一角的长方扁箱。有琴弦63～84根，3根弦为一组，音域为$c^1 \sim g^3$。共鸣箱面板用皮或木制。弦的定音主要取决于“木卡姆”的调式结构。演奏时如需临时转调，就用左手手指压弦，可升高半音至全音。现代卡侬已备有改变弦长的装置，每弦的音高皆可升降，并可按阿拉伯音律来改变（如1/5音、3/4音等）。卡侬的音色清晰明亮，特别是演奏上行或下行的装饰性经过句，具有独特的效果。演奏时，将琴置于膝上，双手食指带义甲弹拨，右手奏旋律，左手奏低音。演奏者的两手形成平行八度，由于左手比右手触弦稍晚，使高低八度音产生既协和又交错的奇妙音响。

卡侬是欧洲拨弦乐器齐特琴类的始祖，11世纪已流传于欧洲。欧洲最有代表性的拨弦扬琴萨特里即由卡侬演变而来。中世纪以后，卡侬从中亚传入中国，当时称为“七十二弦琵琶”。清代称为“喀布奈”，列入宫廷“回部乐”，至今仍流行于新疆南部维吾尔族的麦盖提、和田及东疆哈密等地，是“多朗赛乃姆”和“哈密木卡姆”的主要伴奏乐器。现代卡侬形制近似扬琴，“左直右曲，前广后削”。设铜弦14～18对，每对弦音高相同，定弦按乐曲调式音阶而定，音域有3个八度：$d \sim d^3$。演奏时，将琴置于架上，右手食指戴义

甲，由外往里拨弦；左手持揉弦器按弦。20 世纪 70 年代后，新疆歌舞团对卡依进行了改革，加大了音箱，增设了琴弦，演奏方法改用两手各持 1 个拨子弹奏。卡依独奏曲多选自“多朗赛乃姆”和“十二木卡姆”，著名曲目有《多朗舞曲》、《欢乐曲》、《恰尔朵木卡姆间奏曲》和《滑音》等。

【吉他】

（guitar）　拨奏弦鸣乐器。17 世纪在欧洲兴起的流行乐器，现在已遍及世界，式样众多。通常所称的吉他，背板平坦，两侧腰弯，音孔圆形，张金属或尼龙弦 6 根（中国又称“六弦琴”），定弦 E、A、d、g、b、e^1。音域 3 组半；记谱比实音高八度。

吉他源自东方，1200 年前后由摩尔人传到西班牙。经过改进成为西班牙民族乐器，用于歌舞伴奏。约 1790 年奠定了现代吉他的基本形制。

自 17、19 世纪以来，西班牙出现了不少吉他演奏家。D. 阿瓜多的《吉他演奏教程》至今仍是学习吉他的范本。A. 塞戈维亚把吉他发展成音乐会独奏乐器，



吉他

M. de 法利亚的《德彪西之墓》，H. 维拉－洛博斯的练习曲和一首协奏曲，J. 罗德里戈的《阿兰胡埃斯协奏曲》，都是著名的吉他乐曲。20 世纪后半叶巴黎（自 1959 年）和意大利亚历山德里亚（自 1968 年）都举办了国际吉他比赛。吉他有多种不同的形制，如 N. 耶佩斯就用特制的 10 弦吉他演奏。其他如民歌式、爵士式、墨西哥的 12 弦（双弦）吉他等，主要都是以伴奏为主的流行乐器。另一种夏威夷吉他则形体较小，奏时平放膝上或桌上奏，左手持滑棒按弦，各音多用滑奏，音色柔美。

【曼多林】

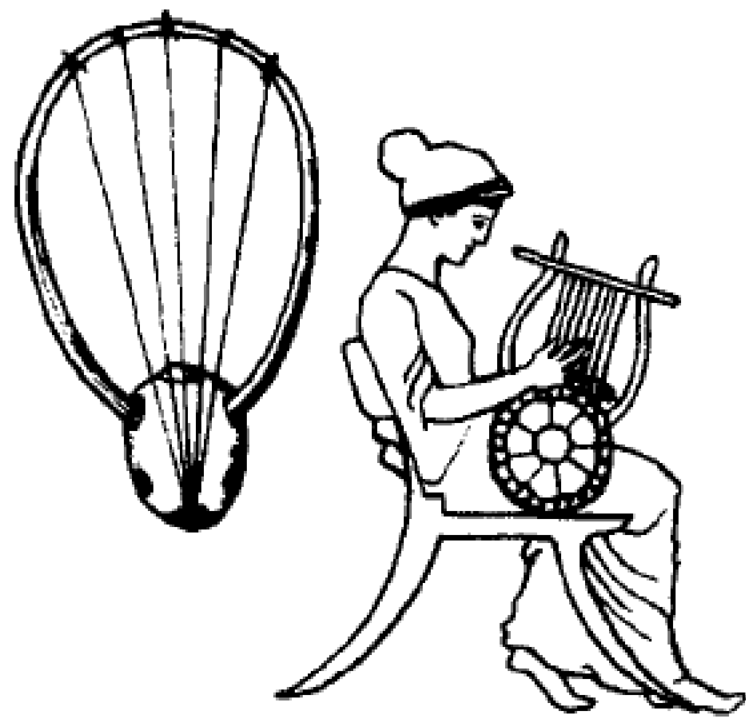
（mandolin）　拨奏弦鸣乐器。流行于意大利南部和欧美、亚洲各国。共鸣箱如半梨形，短颈，琴头呈镰刀形，向后弯曲。音孔为椭圆形，指板从琴颈引伸到音孔上，有 17 品，4 组钢丝弦，定弦是 g、d^1、a^1、e^2，用拨子弹拨。其特点是需快速反复弹拨，以震音方式保持音响的延续，音色清脆嘹亮。曼多林为琉特的变体，最早出现于 15 世纪意大利艺术的图像文献，17 世纪的文学作品常有述及，19 世纪由意大利曼多林制造家 P. 维纳恰（1806～1882）予以改进，奠定了现代的式样。曼多林的式样很多，如米兰曼多林，是 18 世纪的一种老式曼多林，琴身略长，琴颈宽而短；有 6 根肠弦，定弦是 e、a、d^1、g^1、b^1、e^2，以手指弹拨。20 世纪还专为曼多林乐队设计出一套从高音至低音的曼多林。A. 维瓦尔迪曾为曼多林写有 3 部协奏曲；W. A. 莫扎特的歌剧《唐璜》中的小夜曲，是歌剧中用曼多林伴奏的著名曲例。

【班卓】

(banjo)　拨奏弦鸣乐器。广泛流传于美国民间的拨弦乐器。琴身（共鸣箱）扁圆似铃鼓，正面蒙羊皮（今常用塑料膜），琴身四周有松紧螺丝，可调节皮膜张力，背面洞开，无背板，但常加一个可卸的共鸣盖。长颈，张弦4～11根，通用5根金属弦。指板上有品，在第5品的颈左侧，有一个系旋律弦的弦轴，其余各弦兼奏旋律与和弦伴奏。定弦g^1、c、g、b、d^1，记谱高八度。演奏时左手按弦，右手用拨子弹拨。班卓音色单调，富有淳朴的民间特色。17世纪，班卓在美洲出现，由西非来的黑奴传人，约自19世纪中叶起在美国流传，进入城市，曾是黑人剧团的主要乐器。20世纪，除了常为某些爵士乐队和伴舞乐队中用作伴奏乐器外，匈牙利作曲家S. 耶姆尼茨曾作有萨克斯管与班卓的《二重奏鸣曲》(1934)。

【利拉】

(lyre)　拨奏弦鸣乐器。源自亚洲，曾是古希腊和古罗马的重要弹拨乐器，现仍流行于非洲的埃塞俄比亚及其邻近地区。



小利拉

利拉的基本形制是琴身两侧各有1根臂柱，臂柱上方用横杆连接，形成框架，横杆与琴身之间张琴弦，无琴颈和指板。右手用拨子拨弹琴弦，左手触弦。

利拉的历史悠久，从亚洲苏美尔地区的古国乌尔（公元前24世纪）遗址出土的3个利拉，高度分别为106、116和120厘米，琴身长方箱体，两臂柱一高一低，琴弦11根。埃及利拉约在公元前2000年出现，形制与苏美尔利拉相似。

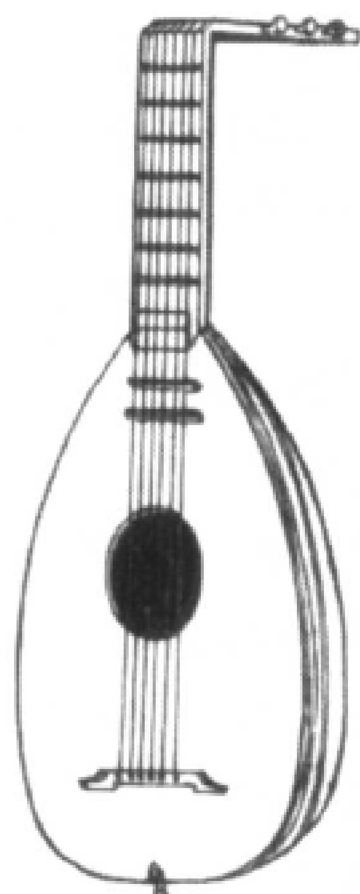
古希腊利拉源自小亚细亚，有两种：一种琴身呈碗形，原用龟壳制，后为金属制，两臂柱弯曲呈括弧形，为音乐爱好者所用，称小利拉。另一种琴身长方形，木制；两臂柱中空，弦数自3、4弦起逐渐增加到12弦，其中尤以7弦者最为盛行，为专业演奏者所用，称基萨拉。基萨拉比小利拉形体大，定弦复杂，音域A～a^1。荷马史诗《伊利昂纪》中述及的福明克斯即基萨拉，是祈祷、礼拜和歌唱史诗的必备乐器。基萨拉自希腊传进罗马后有所改进，成为古罗马的主要乐器，盛极一时。基萨拉的图象长期以来在欧洲作为音乐的象征。利拉在中世纪传入英、德、法及北欧诸国，形成多种变体。欧洲利拉的琴身、臂柱及横杆由整块木板刨空而成，用琴弓擦奏。

现代利拉主要在埃塞俄比亚及其邻近地区流传。有两种：一种箱式的称为贝加纳，形体较大，有8～10弦，为男子专用，是祈祷、礼拜和演唱宗教歌曲时的伴奏乐器。另一种，琴身背部凸起，呈碗形称克拉尔，形体较小，通常6弦，是演唱世俗的叙事曲和情歌的伴奏乐器。

【琉特】

(lute)　拨奏弦鸣乐器。16～17世

纪流行于欧洲的拨弦乐器。曾译名“诗琴”。琴身似对剖的半梨状，面板上镂有玫瑰花饰的圆音孔。琴颈扁宽，上有指板，用肠弦，绕在琴颈和指板上为品，可以移动，通常 7 ~ 9 品。琴头向后弯折，与琴颈约成 80° 角。琴马胶固在面板上，兼作拴弦板；有 6 组 11 根琴弦，最高的单根弦为旋律弦，其余为 5 对双弦，每对音高相同。常用定弦法两种：G、c、f、a、d^1、g^1 和 A、d、g、b、e^1、a^1，也常随乐曲的实际需要定弦。又有更多弦的琉特。演奏时，将琴横抱于怀，左手按弦，右手弹拨。约 1700 年，还出现了几种低音的双颈琉特。



琉特

琉特源自亚洲，有长颈琉特（颈长于琴身）和短颈琉特（颈短于琴身）两种。长颈琉特在公元前 2000 年美索不达米亚的文物上就有刻绘，约公元前 1500 年经巴比伦传入埃及和希腊后，称为潘杜拉。阿拉伯的坦布尔、日本的三味线、俄国的多姆拉等均属此类。短颈琉特最早在公元前 800 年的波斯陶土制品上发现，印度则在 1 世纪的浮雕上有刻绘。中国的琵琶，阿拉伯的乌德都属短颈琉特。13 世纪，乌德经西班牙和十字军的返归时传到了欧洲演变成琉特。欧洲琉特自 15 世纪始用于同类乐器重奏曲和歌曲伴奏。16 世纪，琉特是演奏和声与对位风格音乐的主要独奏乐器之一，很多音乐家为它谱曲，拥有大量的舞曲、幻想曲、里切尔卡和变奏曲等。16 世纪是它的黄金时代，其重要性仅次于当时的管风琴和哈普西科德。它的演奏技法、独特的装饰风格、新的分解和弦技巧以及连音演奏等都对创作哈普西科德音乐有一定的影响。18 世纪后琉特逐渐销声匿迹。20 世纪欧洲兴起了演奏古乐器风，英国的 J. 布里姆等曾在 50 年代举行过琉特音乐会。

【恰朗戈】

（charango）　拨奏弦鸣乐器。主要流行于秘鲁、玻利维亚、智利北部、阿根廷西北部的拨弦乐器。琴体形状近似吉他，但较小，长约 63.5 厘米。音区较高，共有 10 根琴弦。两弦一组，其定音比较特殊，常见为 g^1g^1、c^2c^2、e^2e^1、a^1a^1、e^2e^2。在玻利维亚和阿根廷，常用犰狳甲壳嵌在琴背板上。在秘鲁则常用木制背板，有时也雕刻成犰狳甲壳形状。恰朗戈的音色清亮铿锵，常与其他乐器一起为歌舞伴奏，也可独奏。可演奏旋律及和弦。与它相类似的南美民间拨弦乐器，尚有流行于哥伦比亚、厄瓜多尔的蒂普莱琴，以及流行于哥伦比亚、委内瑞拉的四弦琴等。

【巴拉莱卡】

（балалайка）　拨奏弦鸣乐器。流行于苏联民间的拨弦乐器，中国曾译名三角琴。琴身三角形，颈细长有品，背板平坦；有圆形音孔；琴弦 3 根，定弦为 e^1、e^1、a^1，音域为 $e^1 \sim a^3$，以皮拨子弹拨。巴拉莱卡是俄罗斯民间乐器多姆拉演变而

成。19 世纪后期经 B. B. 安德烈耶夫的改良，制成 6 种不同型号、不同音高的巴拉莱卡琴。巴拉莱卡是俄罗斯民间歌舞中常用的伴奏乐器；并可组成巴拉莱卡乐队。

【哈普西科德】

（harpsichord） 拨奏弦鸣乐器。16～18 世纪盛行于欧洲各国。曾译“拨弦键琴”、“羽管键琴”、“拨弦古钢琴” 等。

哈普西科德外形近似现代三角钢琴，通常有 2 层键盘操纵演奏，每层键盘约有 5 组琴键，上层键盘主要用来奏高八度音（现代制造的还能奏低八度音）和某些不同音色的音。哈普西科德至少有两套琴弦，它们与键盘成直角张列，每根弦都配有拨杆和拨子。拨子用乌鸦羽管或皮革制成，按键时靠杠杆作用上升拨弦发音；手指离开琴键时，拨杆下落，并有制音器制止振动。



哈普西科德

哈普西科德的历史，可推溯到 14 世纪后半叶英、法和西班牙的一种拨弦键琴“棋盘琴”。在巴罗克时期哈普西科德是弹奏数字低音的主要伴奏乐器之一，也是重要的独奏乐器。J. 库瑙为它创作了第 1 部奏鸣曲《圣经故事奏鸣曲》。F. 库普兰、D. 斯卡拉蒂、J. S. 巴赫等都为之作有大量的乐曲。W. A. 莫扎特的钢琴作品，实际都是为哈普西科德写的。哈普西科德音量单薄，对指触的刀度变化反映甚微，音响的强弱对比性极差。到 19 世纪初，哈普西科德为钢琴所取代，20 世纪新古典乐派兴起又出现于乐坛。

同哈普西科德的机械结构相仿的拨弦键琴有维吉纳和斯皮内特。维吉纳主要是指长方箱式的拨弦键琴，琴弦同键盘平行，每音一弦，特别为英国人所喜爱；斯皮内特主要是指五边形的拨弦键琴，琴弦与键盘约成 45° 角张列，每音一弦，键盘只有一层。这 3 种拨弦键琴的名称早期曾彼此混称，后来通常作如上的区分。

【齐特】

（zither） 拨奏弦鸣乐器。流行于奥地利和德国巴伐利亚的民间拨弦乐器。琴体为木制扁平箱体，无颈，近奏者一侧呈长方形，右外侧半圆形凸出，近似翼形。张金属弦 5 根和肠弦或尼龙弦 30 根，金属弦为旋律弦，其下有指板和品；常用定弦：a^1、a^1、d^1、g、c 或 a^1、d^1、g^1、g、c，其余为伴奏用开放弦，按五度或四度调音。奏法为左手拇指按旋律弦，余指弹拨邻近的伴奏弦；右手拇指戴拨子弹拨，余指兼弹较远的伴奏弦。此外，还有只供弹奏和弦伴奏用的和弦齐特尔，琴上有按发某些固定和弦的自动齐特尔等。19 世纪著名的齐特演奏家，有奥地利的 J. 佩茨迈耶等。管弦乐曲中采用齐特的著名曲目是 J. 施特劳斯的《维也纳森林的故事》。

欧洲乐器分类法中，常以齐特为类名，把哈普西科德、扬琴、维纳、古琴和筝等相近弦乐器均归为此类。

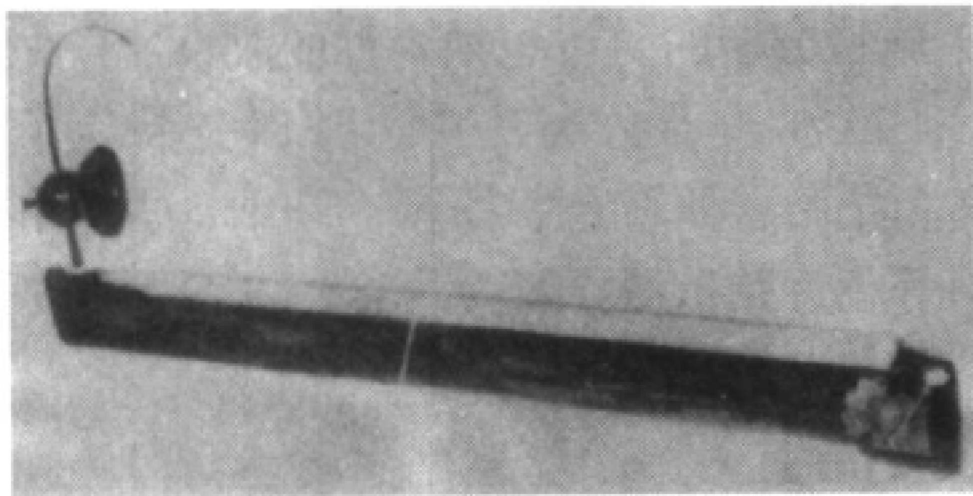
【桑高】

（saùng－gauk） 拨奏弦鸣乐器。缅

甸古代宫廷的拨弦乐器，至今仍流传于缅甸民间，又称缅甸竖琴、弯琴、弓形竖琴。唐代传入中国，称凤首箜篌，清代称“总稿机”。有些学者认为桑高与美索不达米亚竖琴和古代印度维纳有渊源关系。在7世纪的皇利差呾罗王国的佛教浮雕上，可以看到今天桑高的雏型。古代的桑高是7弦，从9世纪后，经历了蒲甘王朝、阿瓦王朝和贡榜王朝将近1 000年的时间，桑高逐渐发展为现在的13或14弦。琴体如舟形，用质地坚硬的橡木树根或白杨树根制成，左侧伸出一条弓形的弦柱，柱顶端直径2.8厘米，雕有菩提树叶纹饰。琴身漆以红色或蒙上红色鹿皮，四周饰以金黄色的各种图案。琴弦用绳子拴在弯形的弦柱上，调音时上下挪动绳子的位置，即可使琴弦松紧。桑高的调弦，按乐曲的调式而定，有宁隆调式、奥边调式、巴莱调式、敏赞调式4种。桑高音色幽雅柔美，有丰富表现力，除为古典歌曲伴奏外，也用于独奏。经过长期发展，桑高的演奏技巧高超，对缅甸的声乐、器乐的发展影响甚大，被称为缅甸乐器之王。

【独弦琴】

（dan dôc huyên）　拨奏弦鸣乐器。流行于越南和中国京族地区的拨弦乐器。因只有1根琴弦，故名独弦琴，亦称葫芦独弦琴或单瓢。有木制、竹制两种。木制的琴身、面板和底板用桐木；底板处有2~3个音孔。琴身左端竖有1根弹性细杆，杆上插入1个小葫芦，葫芦的大球形部分削去大半而呈喇叭口形；琴杆竹制或牛角制，琴杆上端弯曲如钩状。张金属琴弦1根，弦的一端穿过喇叭口拴在琴杆上；另一端穿过琴身右端面板的小孔，系在琴身右端内的弦轴上。竹制的琴身为竹管状。演奏时，右手用竹片拨弦，同时以小指的骨节触弦而发出泛音。弦的每个部位均可发泛音，但通常只有靠近左端的g^1、c^2、e^2、g^2、c^3等泛音最动听，琴弦基音为C，音调靠泛音组成。演奏中基音的高低由左手摇摆琴杆控制琴弦松紧而变更，变化范围约4度上下。独弦琴音色轻柔雅丽，似电吉他声。适于演奏细腻抒情的慢板乐曲。除独奏外，常为吟诗伴奏。20世纪80年代沈阳前进歌舞团独奏演员孙长春，把独弦琴改造为多弦琴，克服了原来音域窄、演奏快速曲调困难的缺点，又保留了独弦琴的特色。



独弦琴

【维纳】

（vina）　拨奏弦鸣乐器。印度的传统拨弦乐器。“维纳”一词为梵文原名的译音。最初这一名词是古代吠陀宗教仪式上使用的一种弓形竖琴。现代维纳由7世纪左右的一种圆杆琴演变而来，后来受伊斯兰乐器的影响又有所变化，约于15世纪初定形。维纳的种类较多，基本分为南维纳和北维纳两类。

南维纳流行于南印度，琴体通常是半球形，用葫芦制作或以整木挖成。琴头向下弯曲，有精美的雕饰。靠琴颈下方装有一个小葫芦，用以加强共鸣。指板较宽，一般张金属弦7根：4根旋律弦，3根开放弦，在指板右侧，发固定音作伴奏。指

板上有可移动的金属品 19～24 个，可奏出两个八度中的所有半音。定弦多种，常用的是：c^2、g^1、c^1、c^1、g、c、G，音域达 3 个八度。

北维纳流行于北印度，通常称作比恩。与南维纳的不同之处是结构较为简单，琴头不弯曲，没有雕饰。琴体是固定于木制空心琴杆两端的两个大小相同的葫芦。一般张金属弦 7 根。指板上约有 19 个可移动的凸起较高的金属品，按弦时张力变化大。演奏技巧要求较高，属于专业演奏家用的乐器。常用定弦为：c^2、c^1、f、c、G、E、c。

演奏时，席地而坐，将琴斜抱在胸前，上端葫芦由左肩支承，下端葫芦或琴身放在右膝或地上，也可将维纳平放于地上，左手按弦，右手弹拨，音色清脆悦耳。

【西塔尔】

（sitar）　拨奏弦鸣乐器。流行于印度与南亚地区的拨弦乐器。中世纪受伊斯兰乐器影响，在维纳基础上演变而来。北印度西塔尔的琴体为木制，长约 1 米，共鸣体呈半球状，由一个镶薄木面板的大葫芦构成。琴颈扁长而宽，指板上有 20 个可移动的环形金属品。有 4～7 根弦，较流行的是 7 弦。第 1、3、5、6、7 为钢丝弦，用以演奏旋律；第 2、4 是铜丝弦，用来奏低音。主奏弦之下装有 10 多根金属共鸣弦。部分西塔尔颈上端还装有一个小葫芦，起增强共鸣作用。印度西塔尔的种类很多，没有统一的定音方法，南印度的西塔尔与北印度的不同之处是琴柄稍短而细，金属品约 14 个，没有共鸣弦。演奏时左手按弦，右手食指套上金属拨子弹拨或手持弓子擦弦，适于演奏装饰滑音，音域达 3 个八度。可独奏，也可与坦布拉、塔布拉一起合奏。在印度，专供西塔尔演奏的古典乐曲近千首，并且组建了西塔尔演奏团。R. 香卡是世界驰名的西塔尔演奏大师，1983 年曾来中国访问演出。

【乌德】

（'ūd）　拨奏弦鸣乐器。主要流行于西亚和北非等阿拉伯国家的拨弦乐器。共鸣箱为扁平半梨形，木制。短颈，颈上端琴头向后弯曲。无品位。一般有 5 组双弦，每双弦为同音，定弦音为 G、A、d、g、c^1 或 d、e、a、d^1、g^1。

乌德在阿拉伯音乐文化中占有重要地位。没有正式记谱法时，阿拉伯人曾用乌德指法来记录乐曲。乌德约定型于 6 世纪末。早期乌德面蒙皮膜，以后受到波斯音乐和乐器的影响，改为木制面板。安达卢西亚时代东西方文化汇流的影响，使乌德的琴颈更向后弯曲，镂花的圆形音孔也更为雅致。中世纪时，乌德越过西班牙传到欧洲。后来盛行于欧洲的琉特和中国南北朝时传入的曲颈琵琶，皆源于乌德。

乌德一般用鹰羽或羽管状塑料拨子弹奏。发音比吉他有力，音量幅度的变化较大，技巧高超的演奏家能在琴上奏出各种不同音色。乌德常用于独奏和为歌唱伴奏。

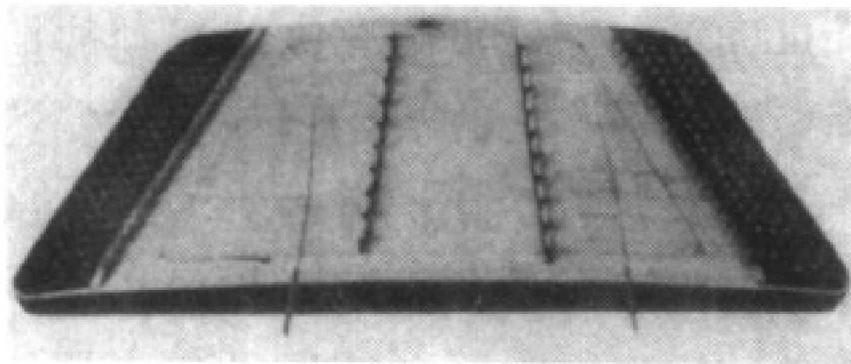
【风奏琴】

（aeolian harp）　风奏弦鸣乐器。原词义为"风神爱奥拉斯的竖琴"。非通常演奏用乐器，而是由自然风吹响的一种发声器。琴身为偏长方形共鸣箱，张不同粗细的等长度肠弦和铜丝弦 4～12 根（多至 48 根），迎风安置，借风力引起弦振动，

从而产生同基音上的不同泛音，随风力的变化，这些泛音的组成也随之发生变化，形成悦耳动听的和神秘的音响效果。19世纪风行欧洲，公园、屋顶、古堡都有设置。另外还有一种以大小两个喇叭筒对接成的风奏琴，装在一根轴上，像风向标那样迎风转动发音。

【扬琴】

（dulcimer） 击奏弦鸣乐器。源于西亚亚述、波斯古国，11世纪传入欧洲，至今仍流行于东欧一些地区。明代（1368～1644）晚期传入中国，始称洋琴，又称蝴蝶琴、打琴、敲琴、扇面琴、铜丝琴、钢丝琴等，流传至今已300余年，成为中国重要的地区性民族乐器。



扬琴

形制及构造 扬琴的形制多样。琴体为木质、梯形。扁方共鸣箱。张钢丝弦及金属缠丝，少者8～10档，多者13～18档，每档2～4根弦。琴面设有弦马、琴弦、山口、滚珠、弦轴、挂弦钉、盖板等。演奏时用琴竹敲击琴弦，并通过琴弦振动，使共鸣箱产生共鸣。传统扬琴有“双七音”、“双八音”两种，音域仅一个半八度，并存在走音现象。中华人民共和国建立后，音乐工作者和乐器制造家们对扬琴不断改进，研制成4排码401型变音扬琴、律吕式大扬琴、五排码平均律扬琴、全律活码大扬琴、多码平均律大扬琴等。这些改革扬琴加大了共鸣箱的结构，扩大了音域，增加了音量和厚度，美化了音色；改进了琴弦的张力强度和质量，采用了合理的音位排列，便于转调和变化半音的演奏；装置活动山口以简便的微调方法消除跑弦走音现象，添设了控制余音的止音器装置等，从而使这一传统乐器具备了丰富的音乐表现力，成为独奏、重奏、合奏及伴奏乐器。

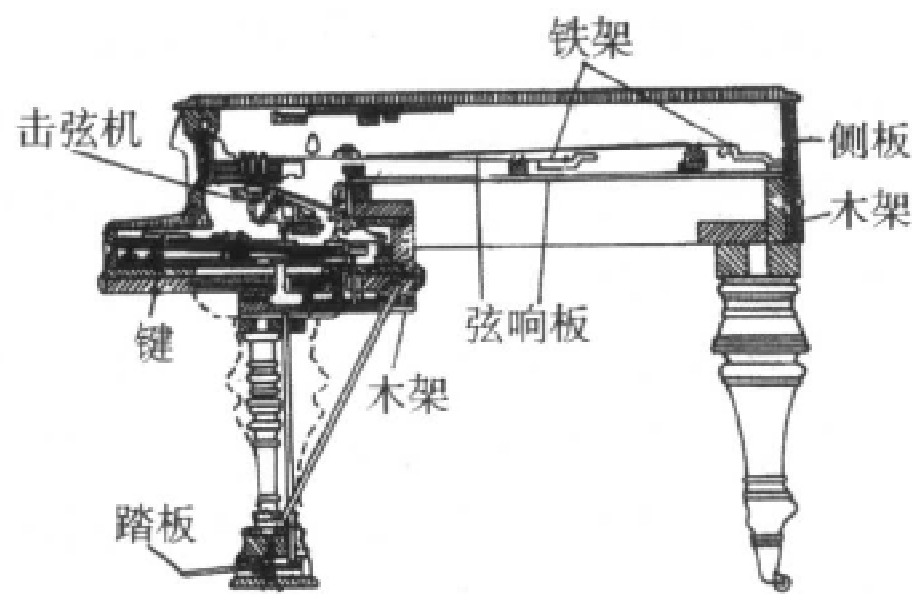
演奏 扬琴的演奏方法有单竹类、齐竹类、轮竹类、颤竹类、滑抹类、揉弦类、拨弦类、抓弦类、点弦类及装饰音类。其音色清脆悠扬，讲究织体“横线性”的旋律润饰加花。通过各种顺打、慢打、齐打、密打、分打、连打、夹打，衬音、坐音、顿音、花音、装饰音，轮竹、浪竹、颤竹、滑颤等技巧的运用，形成丰富多样的花点、线条，使曲调华丽、活泼、流畅和具有民族韵味。在继承和发扬扬琴演奏艺术及传统风格的基础上，通过左与右的全能运竹，点与线的发音形式，曲与直的余音处理，纵与横的织体结构等艺术手段等，不断丰富和发展扬琴的演奏技巧与艺术表现力，使扬琴不仅适于演奏明快流畅、热烈奔放的快速旋律，跌宕多姿的力度变化；也适于运用滑抹吟揉等多种技巧，表现优美抒情的如歌曲调，刻划柔婉细雅、流韵悠远的情境；还能配奏纵横交错的和声性、复调性的多声织体。

演奏家及曲目 明末清初，扬琴始传广东，当时使用和制作传统扬琴，也首推广东为盛，后及江南、福建一带，又从东南沿海逐渐传入内地。最初扬琴大多用于说唱音乐和地方戏曲伴奏。其中凡各地的“琴书”，都以扬琴为主要伴奏乐器。清末民初，民间器乐作为独立的乐种出现和兴起，扬琴又成为广东音乐、江南丝竹、山东琴曲等地方乐种的主要乐器。广东严老烈最早根据古曲《三宝佛》中的两段乐曲改编为扬琴独奏曲《倒垂帘》、《旱天雷》，

改编《寡妇诉怨》为《连环扣》等曲，为扬琴演奏创造了一种具有明快、活泼、爽朗特色的广东音乐艺术风格。1921年广东丘鹤俦所著《琴学新编》等书，创立了扬琴演奏“竹法十度”，提出了左竹法和右竹法的理论。广东吕文成、罗绮云、陈德钜、陈俊英等均精于扬琴独奏，谱过扬琴曲并出版过扬琴演奏法的著作。江南任晦初最早将《三六》、《花六》两首丝竹乐整理成为扬琴独奏曲。他的扬琴独奏音色柔美，花点酣畅，韵味隽永，体现了江南丝竹“轻、花、细、雅”的风格。四川扬琴是四川曲艺中最富于音乐性的曲种之一。它的纯器乐演奏的扬琴曲牌以《将军令》、《闹台》最有特色。著名老艺人李德才、易德全等在唱腔和扬琴演奏上都有很高的艺术造诣。以上所提的这些扬琴传统曲目，早在20世纪20～30年代就录制过唱片，是珍贵的音乐资料和遗产。此外，辽宁盖县民间艺人赵殿学传谱独奏的《苏武牧羊》，始创了以“吟、揉、滑、颤”竹法为特色的东北扬琴；以筝、扬琴等2～4件乐器作丝弦重奏形式出现的山东琴曲，扬琴在《碰八板》、《流水》等曲目中，善于运用和声及支声复调的伴奏织体手法。以“催板”变奏润饰加花为特点的潮州弦诗；以扬琴伴唱而具优美抒情音乐风格的各地琴书及榆林小曲等品种，组成了扬琴演奏艺术的丰富多姿的面貌。近年改编的扬琴曲目有《汨罗江上》、《苏武牧羊》、《雨打芭蕉》、《龙船》等；创作乐曲有《淮河随想曲》、《欢乐的火把节》、《边疆的春天》；大型体裁作品有分乐章的扬琴协奏曲《海峡音诗》及《飞瀑》等。

【钢琴】

（piano） 击奏弦鸣乐器。广泛流行于世界各国的键盘乐器，能演奏和声与复调音乐，能担任独奏、重奏、伴奏的重要乐器。它的结构复杂，音域宽广，表现力极其丰富，并具有高难度的演奏技艺。钢琴音乐除独奏曲、重奏曲、协奏曲外，也包括从管弦乐改编过来的交响曲和歌剧的钢琴曲谱，是音乐文献中最丰富的品种。历史上著名作曲家几乎都写有钢琴作品。



三角钢琴断面图

形制及构造 钢琴有两种式样：三角钢琴与立式钢琴。三角钢琴呈翼状三角形，琴弦为水平装置，发音宏亮，传送较远；立式钢琴外形如长方立柜，琴弦斜向交错装置。按下琴键，击弦机以冲力使弦槌击弦，击后立即离弦；同时击弦机又使该弦制音器松离，使弦保持自由振动延续发音。手指离键后，弦槌与制音器恢复原位，该弦发音亦止。演奏的力度及音响变化靠指触及踏板的配合控制。

钢琴的结构复杂，其部件包括：键盘、踏板、击弦机、弦槌、琴弦、金属框架及共鸣板。①键盘。按十二平均律半音关系排列分上下两排黑白键。大型三角钢琴常见的为7组88键，从A^2～c^5；立式钢琴常见的为7组85键，从A^2～a^4。另有小型的5组61键；更大的8组96键，但都不常见。②踏板。1783年英国制琴师J. 布罗德伍德发明。通常有两个，右边的称制音器踏板或延音踏板。踩下后，制音器全部离弦而起，发音延续，共鸣增强。

左边的称弱音踏板，结构有两种方式，三角钢琴是使键盘连同击弦机一起向右移位，使琴槌少击该音一根或两根弦而减弱音量；直立式钢琴是使弦槌靠近琴弦，因击弦冲力减弱，从而减弱音量。③击弦机。是钢琴复杂而灵巧的结构核心（钢琴共有6000个零件，其中4500个是为击弦而用的）。手指按键击弦，击弦机将琴槌推送到适当的位置，再借惯性冲力击弦，击后又必须使琴槌离弦较远，以免回跳再触琴弦。这就须使杠杆机件在击弦的瞬间

立式钢琴断面图

与击弦下落（或弹回）之后，处于前后两种不同的距离位置。首先解决这一难题的是意大利人 B. 克里斯托福里，他在1709年设计的击弦机有一“进退结构”（或称“擒纵结构”）装置，这使他成为公认的现代钢琴的创始人。④琴槌。木质心，外裹毛毡。德国（维也纳）式琴的琴槌稍小，英国式琴的琴槌稍大。⑤琴弦。用不同型号的钢丝制成，其中低音及低中音弦绕有粗细不等的铜丝。为平衡音量，低音用1根弦，低中音用2根弦，高中音以上皆为3根弦。⑥金属框架。近代钢琴在音质音量上的提高，主要是由于琴弦的加粗加长，其张力可达20吨，旧式木质框架无法承受。采用金属框架是一大改进，用钢铁整块浇铸而成。⑦共鸣板。是用木质琴枕与金属框架联为一体的木板，起共鸣作用。钢琴生产的工艺复杂，要求严格。约自1890年起，美国的钢琴生产占世界首位。1970年以来，日本的钢琴产量超过了美国。中国的钢琴产量也成倍地上升。

历史沿革 钢琴的起源，最早可追溯到古埃及与古希腊的弦音计（一弦琴）。将弦音计增加弦数，发展成多弦的乐器，有两种类型：一种手拨式多弦乐器，13世纪时是欧洲民间广为流传的拨弦扬琴，至14世纪与键盘结合而形成哈普西科德；另一种是槌击式多弦乐器，除演变成样式繁多的击弦扬琴外，又直接与键盘结合，于15世纪初形成克拉维科德。这两种乐器是现代钢琴的前身。同时，现代钢琴的形成，还受到竖琴与管风琴的影响。

18世纪以前，欧洲在室内用的键盘乐器皆为这两种乐器。哈普西科德音量较大，音色明亮，但缺点是用键盘机械通过羽管拨弦，强弱之分极微，难于控制其力度；克拉维科德能用手指力量产生微小的力度变化，奏出微小的强拍重音及渐强渐弱，但由于“铜锲”击弦后还紧压琴弦，振幅受牵制，发音闷而弱。1709年克里斯托福里创制出一种兼有二者优点的键盘乐器，称为“可奏弱音与强音的哈普西科德”。18世纪中叶德国琴师多都致力于克拉维科德的改革，主要在于增进其音量。早期德国琴击弦机较为简单，直到1770年才有相同于克里斯托福里机件的德国式现代击弦机，但指触较轻而浅，便于表现贝多芬以前的华丽性音乐。称为维也纳琴（德国琴），此为制造钢琴的一大流派。

另一流派是包括法国琴在内的英国琴。英国琴采用克里斯托福里1708年发明的击弦机，至1821年又经法国著名制

琴师 S. 埃拉尔的改进而臻于完善。英国琴指触重、琴槌大，音色厚实，富于歌唱性。埃拉尔改进的“复式进退结构”，是对击弦机的杠杆机械装置的重大改革，使琴键在弹奏快速的重复音时，即使轻弹也能灵活自如。1825 年 A. 巴布科克创造了整块浇铸的金属框架及斜向交叉重叠装置的琴弦设计，近代钢琴的各个关键部件到此就告定型了。

演奏艺术 在钢琴初创时期，对新乐器进行试奏的，都是当时著名的克拉维科德演奏家。根据历史记载，J. S. 巴赫和他的儿子 C. P. E. 巴赫都弹过德国制琴师 G. 西尔伯曼的琴，C. P. E. 巴赫写了《论键盘乐器演奏艺术的真谛》，对于拇指的应用、装饰音、即兴弹奏等加以论述。它不仅是钢琴演奏的最早文献，而且也是 M. 克莱门蒂、J. B. 克拉默、J. N. 胡梅尔等最早一批钢琴教师的教学理论基础。第一个用钢琴正式演出的是巴赫的最小的儿子 J. C. 巴赫，1768 年在伦敦用英国制琴家 J. 聪培制造的钢琴演奏。哈普西科德演奏家 D. 斯卡拉蒂发展了双音、两手交叉、重复音、超过八度的琶音等弹奏技术，对键盘乐器演奏艺术的发展作出了贡献。当时在弹奏法上，以手指的敏捷、轻巧、平均、清晰为最高要求。指法最初只用中间 3 个手指，遇有音阶型的走句时，则用手指相互跨越的方法来完成。在自然律转调中，黑键用得很少。J. S. 巴赫创造了平均律并把它用于克拉维科德后，在弹奏法上打破了种种限制，不但使用黑键，也打破了只用 3 个手指弹奏的限制；但对于拇指的使用，一般只在音阶的第 1 个音或在万不得已时才用。在教学法上，早期的钢琴教师认为手指是弹奏钢琴的唯一工具，为使 5 个手指独立平均，主张手必须保持平衡，甚至把一个钱币或一小杯水放在学生的手背上，弹奏时钱币或水杯不许滑落，要求非常严格。克莱门蒂是早期著名的钢琴教师，除了演奏、作曲和教学外，还写了一本《钢琴弹奏艺术初阶》。他的练习曲《通向诗国之路》，直到今天还是钢琴学生的教本。W. A. 莫扎特的学生胡梅尔，喜欢用触键比较轻的维也纳琴，以便发挥他的手指灵巧与快速。当时，他以辉煌的技术和典雅的风格名震全欧。L. van 贝多芬也是一位杰出的演奏家。他强调钢琴演奏应充满生命力和戏剧性，除了在旋律中要求亲切的语调外，在音乐发展中要求具有雄伟气魄和戏剧能量。他喜欢用英国制琴家 J. 布罗伍德的钢琴，声音洪亮，音色较浓，适合贝多芬的演奏和“如歌的”风格。

18 世纪末，踏板记号开始在 J. 海顿、克莱门蒂的作品中出现，因当时强调声音干净，用得很少。自从 J. 菲尔德创造了“夜曲”这一钢琴体裁后，由于左手超过八度的远距离伴奏织体，才开始全曲都用上踏板。所以菲尔德和胡梅尔是钢琴演奏从古典风格过渡到浪漫主义风格的桥梁。到了肖邦时代，把踏板的运用提到了一个新的高度。A. 鲁宾斯坦把踏板看作是钢琴演奏的灵魂。在 C. 德彪西的印象派音乐里，踏板更成为音色的调色板了。在他的短暂的不协和和弦的连续进行中，二分之一或四分之一延音踏板的使用，更产生了奇妙的音响效果。

18 世纪还是克拉维科德与钢琴并存的时代。到了 19 世纪，在社会和家庭的音乐生活中，钢琴占了绝对优势，涌现了一大批著名钢琴演奏家，如 F. F. 肖邦、F. 李斯特、F. 卡尔克布雷纳、V. 阿尔康、H. von 彪罗、A. 亨泽尔特、I. 莫谢勒斯、A. R. 鲁宾斯坦、C. 陶西格、S. 塔尔贝格、C. 舒曼……等。李斯特受小提琴大师

N. 帕格尼尼的影响，把钢琴演奏技术推进到灿烂辉煌的境地。他的演奏特点是具有乐队般的音响效果和狂想性的音色魔力。尽管他在演奏中对于音乐细节不要求十分准确，但在挖掘乐器演奏技巧的可能性方面作出了卓越的贡献。他是第 1 个在舞台上“背谱”演奏的钢琴家，有时，他甚至让听众提出音乐主题，他当场即兴变奏。与李斯特同时代的肖邦，是一位对钢琴有着深刻了解并善于发挥它的性能的钢琴家。他的歌唱音色与亲切语调，伴奏织体中隐藏着的复调因素，新的半音阶的踏板巧妙用法和晶莹精美的技术性走句，再加上“弹性速度”的迷人感染力，使钢琴演奏艺术达到了最高境界。19 世纪末出现了 J. 勃拉姆斯，在弹奏技术上发挥了大的音程跳跃，指间的极度伸张、小指跨越拇指等新的技术，这些都包括在他的 51 首练习曲里。

19 世纪末，出现了以自我为中心的演奏倾向，演奏家可以不完全按照作曲家的原谱来演奏。C. 舒曼往往凭记忆演奏；鲁宾斯坦认为当演奏者已正确弹好作品后，可以凭自我感觉增减一些音或改动一些音；C. B. 拉赫玛尼诺夫有时在原谱的低音上加了八度，力度记号也随意加以改变；F. 布索尼在演奏中也常把古典作品现代化。一直到了 A. 施纳贝尔，才把演奏引导到纯正、完整地忠实于原作的新阶段。今天有素养的演奏家都把忠实于作曲家的原谱引为己任。

20 世纪，德彪西的充满色彩性的钢琴作品，给演奏技术提出了新的课题。虽然他是肖邦和李斯特的继承者，但在他的钢琴作品中，既不追求肖邦那样的如歌旋律，也不向往李斯特那样的辉煌音响；他有时需要明亮闪光的色彩，但却罩上一层雾一样的薄纱，因此在演奏技术上除了踏板的精巧用法外，在触键上需要抚摸般的指触和一掠而过的漂浮音响。他在任何情况下，都不把钢琴当做打击乐器，极少用指尖对琴键作直接冲击的弹奏，只有最后一首前奏曲《焰火》的某些段落可以说是一个例外。到了 20 世纪 40 年代，第二次世界大战以后，出现了先锋派的某些作品，作曲家为了达到新奇的音响效果，对于演奏方法也提出了特殊要求，演奏时用所谓“加料钢琴”，即在一架事前准备好的钢琴内，用橡皮或其他金属物夹在琴弦中，以改变钢琴的原有音响；例如 R. S. 约翰逊的《第二钢琴奏鸣曲》，在谱上注明要用20 种方法在钢琴里“加料”，使其发出各种奇怪的音响，以满足作曲家的要求。近年来，在创作和钢琴演奏上，现代派的音乐思潮已逐渐衰退。

作家与作品 最早出版的钢琴谱，是 1732 年意大利人 L. 朱斯蒂尼创作的 12 首奏鸣曲。在这之前，17 世纪末 ~ 18 世纪初的键盘音乐，都是为克拉维科德和哈普西科德写作的。H. 珀塞尔、F. 库普兰、巴赫、G. F. 亨德尔有多乐章的帕蒂塔，巴赫有前奏曲与赋格、斯卡拉蒂有单乐章的奏鸣曲。上述这些作品，都已成为现代钢琴音乐中的重要文献。

巴赫、亨德尔以后，是哈普西科德音乐与钢琴音乐之间的过渡时期。这一时期的代表作家有 C. P. E. 巴赫、莫扎特与海顿。他们发展了多乐章的现代奏鸣曲，并定型第 1 乐章为奏鸣曲式。

18 世纪末 ~ 19 世纪初，克莱门蒂、贝多芬、F. 舒伯特等写了大量奏鸣曲。贝多芬的《三十二首钢琴奏鸣曲集》成了钢琴音乐的宝库。其中《热情》、《黎明》奏鸣曲有着精湛的专业技巧；贝多芬的小品曲为 19 世纪重要的钢琴体裁——单乐章的特性曲开了先声。舒伯特的奏鸣曲富于

管弦乐色彩，他也是单乐章特性曲（即兴曲、圆舞曲等）的代表作家。这一时期还产生了大量的练习曲作家，有克里曼蒂、克拉默、胡梅尔、C. 车尔尼等。

19 世纪中叶，作曲家创作了更为丰富多采的单乐章乐曲，如肖邦的夜曲、叙事曲、前奏曲、马祖卡及波兰舞曲；F. 门德尔松的无词歌；R. 舒曼的传奇曲和标题性小品套曲，如《狂欢节》、《蝴蝶》；李斯特的《高级技巧练习曲》、《匈牙利狂想曲》和由歌剧咏叹调改编的幻想曲等。19 世纪后期，E. 格里格是民族化的先驱，他也写了许多特性曲，这时的作曲家还有 A. 德沃扎克、B. 斯美塔纳、M. A. 巴拉基列夫、F. 格拉纳多斯、I. 阿尔韦尼斯、M. de 法利亚、F. 麦克道尔等人，都以单乐章的特性曲为主。M. 雷格尔的《巴赫主题变奏与赋格》和布索尼的《复调幻想曲》，都是规模宏伟而技巧艰深的作品。

20 世纪的先驱者是印象派的德彪西和十二音体系的 A. 勋伯格。德彪西从 1905 年后，陆续创作了《意象集》、《版画集》、《儿童角落》、《十二首钢琴前奏曲》；勋伯格 1909 年以来发表了《三首钢琴曲》和《六首钢琴小曲》。20 世纪钢琴作曲家的中心人物是 B. 巴托克，他的《十四首小品曲》和《粗犷的快板》突出了钢琴的“敲击性”特点；他从 1926 ~ 1937 年，陆续出版了 6 卷《小宇宙》，共 153 首小品曲。第二次世界大战之后，产生了序列音乐与电子音乐等先锋派音乐，代表作家有 O. 梅西昂、P. 布莱兹和 K. 施托克豪森等。

【克拉维科德】

（clavichord）　击奏弦鸣乐器。15 ~ 18 世纪流行于欧洲，19 世纪初被钢琴所取代。曾译名“古钢琴”、“击弦古钢琴”等。外形为一长方箱体，下有 4 根支柱。用键盘操纵，音域为 3.5 ~ 5 组。箱内琴弦与键盘平行，并按双弦排列；右端有弦轴、音板和长弦马，左端有扣弦轴和覆盖在弦上的制音毡，由铜锲击弦发音。铜锲装在琴键的里端，按下琴键，铜锲击弦后继续抵住琴弦，仅铜锲至弦马之间的一段弦振动发音，铜锲左面部分因有制音毡而不震动。克拉维科德因击弦的结构不同而分为两种：①品式克拉维科德：琴弦比琴键少，相邻的几个键合用一对同音弦，因此，这几个键只可先后弹奏，不能同时发音。②非品式克拉维科德：各键都有自己的一对琴弦。克拉维科德的音量微弱，但发音能随指触的力度变化而变化，能奏渐强与渐弱，如按下琴键继续作按揉动作，能产生特有的抖音又称“贝邦”。克拉维科德的历史可推溯到古代的弦音计，原是测音用的独弦器，后来弦数逐渐增加，约至 14 世纪上半叶发展成乐器，17 世纪欧洲各国已不用，18 世纪中期，由于 C. P. E. 巴赫为克拉维科德创作了很多乐曲，并写有《论键盘乐器演奏艺术的真谛》一书，使克拉维科德继续在德国流行。20 世纪 20 年代以来，这种乐器又被一些爱好者复苏，并出现了一些专业演奏家和新作品。

【排箫】

（pan pipe）　吹孔气鸣乐器。流传于中国、欧洲及拉丁美洲的吹管乐器。其结构由长、短不同的竹、木或铜管按音阶编排而成。各国排箫的产生历史不尽相同，其性能相近似，形制与构造也各有所异。木制排箫音色圆润柔和，竹制排箫音色明亮。

欧洲排箫 亦称潘排箫，为欧洲最古老和流传最广的乐器。潘排箫的形制不一，或按管的长短排列成梯形，或将箫管分两侧排列，成双翼形；或管内以蜡封闭，外形成等长的一字形，用时如同吹口琴。英国木偶戏仍用此伴奏。潘排箫也是匈牙利和罗马尼亚民间的主要乐器，有20余管，称“纳依”。罗马尼亚民间乐曲《云雀》、W. A. 莫扎特歌剧《魔笛》中帕帕格诺所用的乐器，即此种排箫。

拉丁美洲排萧 流行在南美洲印第安人中，其形制多样，以安第斯高原地区的排箫最著名。古代印加人曾采用木、石、陶土或金属制作，现代多用竹和芦苇做管。有单排，也有双排。其音调一般采用五声音阶，少数地区也用七声音阶。秘鲁称排箫为“安塔拉”。厄瓜多尔称“龙达多尔”，玻利维亚称“西库”。双排的排箫，管长相同，吹奏者可借助于吹第1排管之后的余气，使第2排管发出高8度音。玻利维亚西库的独特之处在于一件乐器只能吹出隔三度的音列；因此，吹奏任何一首乐曲，都必需用一对排箫由两位演奏者同时进行。玻利维亚还有一种低音西库，其管长达1.2~2米，发音雄浑宽厚，很有特色。排箫擅长演奏华丽的音阶式经过句，并能利用手的轻微摇动发出悦耳的颤音。此外，还可以利用吹口角度的不同，在一根管中吹出小三度的音程变化。

【纳伊】

（nāy） 吹孔气鸣乐器。特指流行于西亚、中亚、北非地区的一种斜吹的竖笛。借气流冲击乐器上端吹口边缘部分发音，在北非马格里布地区称为“加萨巴”；在伊朗、土耳其称为“内伊”。有时也用以泛指阿拉伯国家的民间笛子。纳伊是阿拉伯艺术音乐中最重要的管乐器之一。12世纪以来，一直是伊斯兰古典音乐中的重要乐器，现也常作为民间乐器来使用。



纳伊

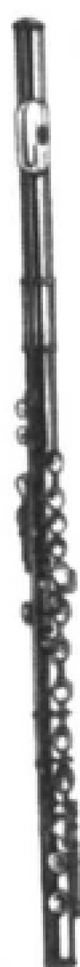
纳伊一般采用竹或芦苇制作，选取竹龄3年以上、材质坚硬、光滑细密者。现也有用塑料或金属制作。管身常用丝线缠绕加固和装饰。纳伊的规格、尺寸多样，短的为30厘米，长的达80厘米。音孔3~10个。管径1.5~2.5厘米。

演奏时将纳伊斜持于胸前，采用循环换气法吹奏。其音色柔和，音域不宽，熟练的演奏家运用交叉指法，控制呼吸，改变吹气压力等技巧，音域可达3个八度。伊朗的纳伊演奏者常将乐器上端吹口的边缘放在牙齿间吹奏，可发出温柔而有力的声音。

纳伊可独奏，也可与其他乐器合奏，多用于歌舞伴奏及节日集会活动。在阿拉伯村庄中，纳伊常与乌德、卡依、达夫、登不克鼓一起合奏。它还在阿拉伯音乐的即兴段落中，作为独奏乐器出现，也常用来为宗教歌曲伴奏。

【长笛】

（flute） 吹孔气鸣乐器。广泛用于现代管弦乐队的木管乐器，有时也用于军乐，并常用于独奏、重奏。它的家族有短


长笛

笛、高音长笛、中音长笛、低音长笛等，而以伯姆式C调标准笛为其代表。横吹笛最早于12世纪从亚洲传入欧洲，形似中国笛子（无膜的闷笛），约600余年不断改进，始成现代长笛。中世纪期间，早期的无键长笛主要用于军乐。至17世纪中叶始作为重要乐器，用于歌剧和宫廷乐队。长笛的首次重大改进，在17世纪后期，由法国人木管乐器制造家J.奥特泰尔及其家族完成。而更重要的根本改革，则是在19世纪30年代初，由慕尼黑的T.伯姆作出。

构造与发音原理 长笛为木质或金属管状体，全长62厘米，笛头闭塞，塞头距管端约5厘米，笛尾开放。为便于携带与调音，由2或3段插接组成。笛身为圆柱体，内径1.9厘米，从与笛身插接处起，其内径至塞头渐缩细为1.71厘米。以离塞头1.7厘米为中心，开椭圆吹孔，上覆吹孔盖，开同样椭圆孔，与吹孔相连，使盖面与孔壁形成锐角，气流即冲击此边棱，激棱发音，管壁开指键孔若干，用指尖控制音键启闭，以变换开管长度，产生不同音高。

音域 古六孔横笛的音域仅有两个八度多。后屡经改进，19世纪初为d^1～a^3，有完全的半音阶。伯姆长笛扩展为c^1～d^4。现代作曲家要求更高，长笛制作日精，指法屡有创新，专业型笛尾加长，可下行至b音，此与吹奏＊f^4等泛音有关。因此目前音域扩展为b～$^{\#}f^4$，共44个半音。低音区b～$^{\#}c^2$音色丰美醇厚，惟穿透力较为逊色；中音区d^2～$^{\#}c^3$音色清澈朗润；高音区d^3～b^3音色光辉明亮，穿透力强；超高音区c^4～$^{\#}f^4$，音色尖锐刺激，穿透力极强。近代作品有时用断音强奏，以显示特殊效果。

演奏 双手持笛，坐立皆可，采用胸腹混合式呼吸法，双唇构成一定的基本口型，气流集中冲击吹口盖与孔壁构成的75°锐角发音。其特殊技巧有：①泛音：用放松口型超吹八度或十二度、十五度音，产生类似弦乐器的清音效果；②滑音：手指在键孔上逐渐滑闭，可取得上滑音和下滑音效果；③同时哼唱：在演奏长笛的同时哼唱；④模拟打击乐：快速拍打音键，同时口中发出咂舌的“嗒”声，可发出模拟打击乐的声音效果；⑤呼啸奏法：口含全部吹口，快速大量吹气，同时按乐谱快速移动手指，造成啸声效果；⑥模拟铜管乐器：两唇紧贴吹口，开小孔吹气，发音如同小号。上述各种奏法，均可得特殊效果，在先锋派音乐中常大量应用。


吹单管长笛的埃及乐师

应用与曲目 长笛为管弦乐队中木管组中的高音乐器，音色优美，音域宽广，奏法繁多，表现力丰富，与弦乐、木管、铜管乐器亲和力强。一般交响乐队至少用3只，第3兼短笛，规模较大者再加中音长笛。作为独奏乐器，长笛可以不用伴奏，如J.S.巴赫的《a小调奏鸣曲》等。

用钢琴、竖琴、吉他或乐队伴奏之独奏曲、协奏曲等，曲目也极多。在室内乐中，长笛加双簧管、单簧管、大管成为管乐四重奏；再加圆号，即成管乐五重奏。此外尚有各种组合，如 W. A. 莫扎特写了 3 首长笛四重奏，用长笛取代第 1 小提琴，加上小、中、大提琴组成。长笛本家族也有多种组合，近代作品更加入短笛，高、中、低音长笛等搭配成长笛五重奏、六重奏至十重奏等。

历代大作曲家都有长笛曲目创作，如巴赫的 6 首奏鸣曲，3 首《勃兰登堡协奏曲》，《b 小调组曲》；L. van 贝多芬的《B 大调奏鸣曲》；莫扎特的 3 首协奏曲；A. 维瓦尔迪的 13 首协奏曲；G. P. 泰勒曼的 12 首幻想曲；G. F. 亨德尔的 7 首奏鸣曲；J. 海顿的协奏曲与 3 首奏鸣曲。

长笛族系 短笛，一种较常用的小型长笛。管长仅为长笛之半，在交响乐队中多由第 3 长笛手兼用。短笛为 C 调，音域 $d^2 \sim c^5$。记谱与长笛相同，而实际发音高八度，为所有吹管乐器中的最高音乐器。音色尖锐，光辉明亮，穿透力极强。在配器上，无论规模多大的乐队中，用一只已足可扩展音域，增大纵深能力。对于铜管乐队尤其重要。常用于欢欣鼓舞的热烈场面。贝多芬《第五交响曲》终乐章的胜利进行曲中，用它来增加巍然屹立、勇往直前的气概。他的《第六交响曲》第 4 乐章中，用短笛来描绘雷电轰鸣的场景。M. П. 穆索尔斯基在交响诗《荒山之夜》中，用它来描绘群魔乱舞时阴森凄厉的哭声。为短笛写的独奏曲有维瓦尔迪的 4 首协奏曲等。

中音长笛，1854 年为伯姆所创制的 G 调笛。基本形制是将 C 调长笛放大加长，指位指法不变。G 调长笛长 82.75 厘米，内径为 2.6 厘米，音域 $g \sim c^3$。发音丰厚甘醇，洪亮有力，从 pp 到 ff 始终如一，听起来颇似圆号。在室内乐、重奏及交响乐中占有重要地位。

低音长笛，C 调，较标准长笛低一个八度，笛头下端的管，拐两个弯而直下。在近代作品中，它的地位日趋重要，尤其是在长笛合奏中，能使音色浑然一体，可与弦乐重奏媲美。

【竖笛】

(recorder) 哨嘴气鸣乐器。管体呈上粗下细的圆锥形，传统为木制，现代多用塑料制作，有 6～9 个指孔，标准者为 8 孔（前 7 后 1）。笛尾开放，呈小喇叭口，笛头有吹嘴，只要含住哨嘴吹气，即可使气流激励空气振动发音。声音柔和，音量较弱，音色单一，音域狭窄，不能吹奏完全半音阶。常用于儿童音乐教育。竖笛在中世纪时已经定型，到 16 世纪时已经形成完整的一族，有最高音、高音、中音、次中音、低音及最低音 6 种。总音域自 $c \sim d^3$，每种的音域均近两个八度。著名的竖笛曲目有 G. F. 亨德尔为男中音写的咏叹调《红赛樱桃》、J. S. 巴赫为小提琴与 2 支竖笛独奏写的《勃兰登堡第四协奏曲》。

竖笛在文艺复兴时期的音乐中担任重要角色。到巴罗克时期仍用作管弦乐队或铜管乐队中最高音乐器；1750 年以后，竖笛逐渐被淘汰。在现代这一声部已改用短笛演奏。仅低音竖笛在 18 世纪的室内乐中还常用。20 世纪初竖笛又开始为人所用。

【管风琴】

(organ) 气鸣乐器。是流传于欧洲

的历史悠久的大型键盘乐器。主要用于教堂音乐。从16世纪末至18世纪下半叶，它在欧洲乐器中占有统治地位，为当时的“乐器之王”。欧洲许多著名作曲家如J. S. 巴赫、G. F. 亨德尔为它写作了多首乐曲。它在音乐艺术的发展历史上占有重要地位。

形制及构造 管风琴通常由音管、音栓、键盘、轨杆机、风箱、琴箱组成。

音管 管风琴的音管一般为哨管和簧管两种不同发音方式的管，以哨管为主体，大都以木料制成。哨管有圆柱形管体，圆锥形管脚；管体和管脚连接处有窄长开口，称为哨嘴。气流通过哨嘴而发音；音随哨管长度而定。哨管又分开管和闭管，同长度的闭管比开管音低八度。按音色分类：哨管有管风琴独特音色的主哨管、木管音色的笛哨管以及弦乐哨管等。簧管则在圆锥形管体内安装金属簧片发音，主要用拍簧，音高由簧片长度确定。簧片除本身音色外，还可发出类似铜管、木管独奏音色。规模不同的管风琴，拥有的音管数目不同。音管分排竖立于键盘后方，各排音管由一音栓控制。

音栓 也叫拉栓，是圆形突钮，可拉出推进，通过轨杆机操纵滑板，控制音管；滑板上有与该排各音管对应的孔洞。标准音管排与键盘同度定音，用8′表示，即“8英尺”音（源于该排最低音大字组C的管长约8英尺，约2.44米）；低1或2个八度，定音称16′或32′；高1~3个八度，定音分别称4′、2′和1′。音栓主要有：主音栓、笛音栓、弦音栓、簧音栓、变化音栓、混合音栓、联键音栓。有的管风琴还有特殊音色的音栓，如颤音音栓，控制有两排音高稍异的音管，能发颤音；钟音音栓能奏出敲钟音色效果。

键盘 在不同规模的管风琴中，手键盘可有2~7排，有大键盘、强弱音键盘、伴奏键盘、独奏键盘、回声键盘，另有脚踏键盘。手键盘阶梯式依层次排列在管风琴正面。每副键盘都有联键装置，可使其他键盘联合动作。

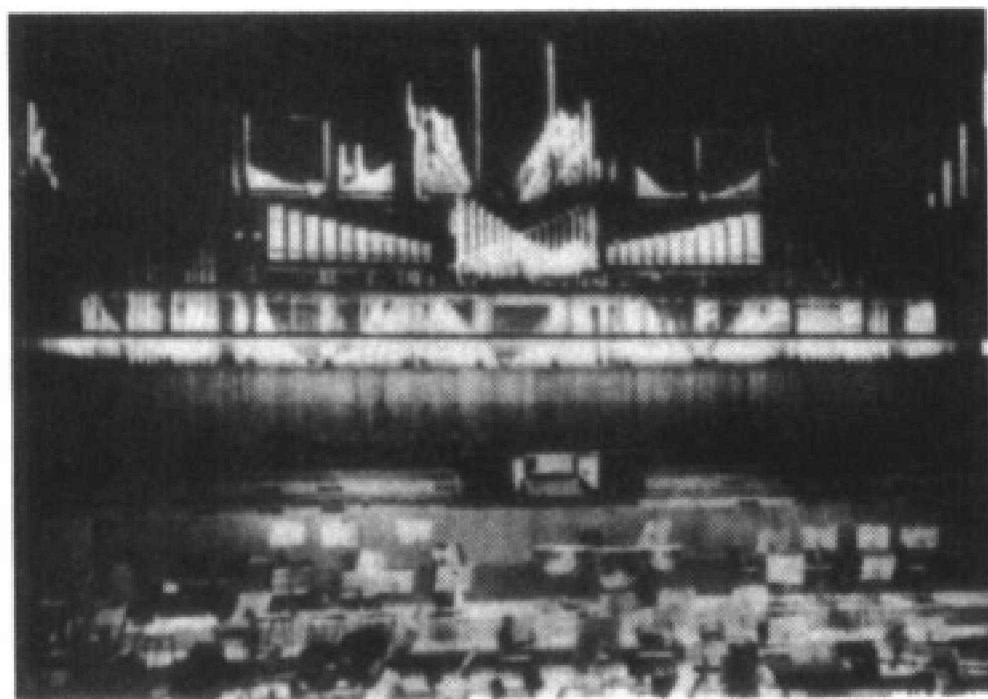
机械装置 19世纪前采用轨杆式机械传动，音栓通过轨杆机带动滑板，使滑板上的孔洞与音管对应，琴键通过轨杆开启阀板，气流通过进入音管发声。经1860年试验，1888年正式制成电气式装置，在琴键下安装电路，按琴键时电路关闭，阀板即开，进风发声。传统风箱用人力操作，1915年后为电动鼓风机所代替。

性能与音色 管风琴上述部件被安置在大型琴箱内，琴箱正前方敞开，展现排列的音管；通过琴箱用以混合音管声音，产生共鸣。管风琴每音皆由多管混合组成；最简单的管风琴，一音也至少由3管混合发音；大型的1音多至100余管甚至2 700余管组成。

现代管风琴的音域，手键盘有61个音，从C ~ c^4，5个完整的八度；脚键盘有32个音，从c到g^1，两个半八度。由于音栓定音可产生比键盘高或低1~2个八度，因此管风琴的真正音域，能扩展到9个八度以上。管风琴音量洪大，气势雄伟，音色庄重优美并有多样化对比，能模仿管弦乐器效果，能演奏丰富和声。

历史发展 传说管风琴由潘神管（排箫）演变而来。公元前250年，古希腊工程师亚历山德里亚的克泰西维奥斯制造出最早的水压式管风琴，以水压来调节供气的均衡。当时仅有少量音管，音域很窄。这种水压管风琴，到5世纪时仍为民间所用。另一种气压式管风琴在120年就有记载。中世纪早期，欧洲大陆管风琴几乎都是教堂制造。14世纪时，音域扩大到有完整半音阶的3组、音栓数目增多、结构逐

渐复杂，规模变大。1361年德国哈尔伯施塔特的一架管风琴有3层手键盘和由10人操纵的20个风箱，音管长约10.45米。此期间，音色独特的精制的小型管风琴也相应发展，人们把它与大管风琴配合使用。以后，各种音色和式样的音管更趋于完善。15世纪中叶开始使用簧管，琴键性能改进，可用拇指和一对手指轮奏代替拳头击奏。16世纪初，各国出现不同流派的制造家，推动了管风琴制造的发展。17世纪和18世纪初，管风琴进入黄金时代，制琴名师辈出。今日最大管风琴是1932年建造的美国新泽西州大西洋城议会大厅的管风琴，有音管32 706支（一说32 882支；最大音管长达12.19米，管径0.61米，最小音管只有几厘米）、音栓1233个，音管排450组，有7层手键盘，19种音色。



伦敦节日大厅的管风琴

可以随身携带的小型管风琴，在中世纪的欧洲甚为流行。一音一管，音域在1~2个八度以内，1人即可演奏。以带悬于胸前，左手压风囊鼓风，右手按键。稍大一些不易搬动的称“定位式管风琴”或“台式管风琴”，另需1人在琴后鼓风。全用簧管构成的小型管风琴称为“雷格尔式管风琴”，最小型的合拢后如一本厚书，称“圣书式雷格尔”。

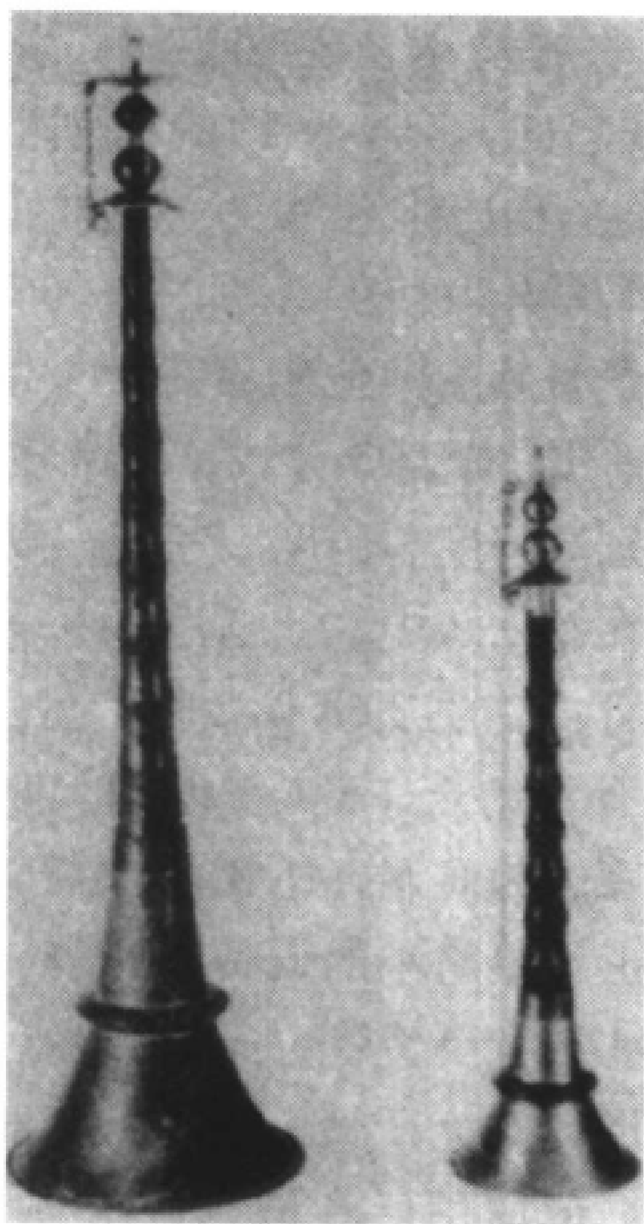
欧洲复调音乐的历史与管风琴音乐紧密相关。管风琴伴奏下的教堂声乐，采用复调音乐形式，因而管风琴音乐最早采用合唱多声部原则。16世纪意大利管风琴学派已使其创作达到很高的艺术水平。J. S. 巴赫是最杰出管风琴家，管风琴音乐创作是他全部艺术成果的基础和核心。著名作品有《a小调前奏曲与赋格》、《g小调幻想曲与赋格》、《d小调托卡塔与赋格》等。其他名曲有G. F. 亨德尔的协奏曲多首，F. 门德尔松的奏鸣曲6首，F. 李斯特的巴赫作品改编曲，以及C. –M. 维多尔的管风琴交响曲等。

【唢呐】

双簧气鸣乐器。广泛流传于亚、非、欧许多国家及中国各地的吹管乐器。唢呐是阿拉伯语“surna”（祖尔纳）的一种音译。亦称“唢嗦”、“苏尔奈”、“喇叭”。金元时传入中国。明王圻《三才图会》载：“锁嗦，其制如喇叭，七孔，首尾以铜为之，管则用木。不知起于何代，当军中之乐也。今民间多用之。”唢呐除吹奏军乐外，还用于衙门鼓吹，戏曲、歌舞等伴奏，在民间吹打乐队中为不可缺少的具有特色的主要乐器。

唢呐由哨、芯子、气盘、杆、铜碗等部分组成。杆（即管体）多以柏木或红木为材，上小下大呈圆锥形管，开8个按音孔（前7后1）。芯子是一条细小的铜管装在唢呐的杆上端，附有一圆形气盘。有的在芯子上附有两个中空铜球作装饰。哨子（双簧片），插在芯子的顶端，多数取材芦苇，也有用麦秆制作。唢呐杆下端承接一喇叭形铜碗，以扩音和美化音色。

唢呐在中国流传很广，民间称谓不一，有的以形制的大小分别称为大唢呐、中唢呐、小唢呐；有的以唢呐杆用材不



唢呐

同，将铜杆唢呐称为铜笛，锡杆唢呐称为锡笛；另外还有梨花、海笛、吉子等名称。福建南曲用的小唢呐称嗳仔或南嗳，莆仙戏用的称梅花或吹鞭，较大的一种称大笼或大海笛。维吾尔族的全木唢呐称苏尔奈。海南黎族的竹唢呐称啡或利拉罗。藏、苗、蒙古、朝鲜等族均有各自形制的唢呐。

传统唢呐的按音孔根据七声音阶顺次排列，各个孔距基本相等，因而 mi、fa 和 si、do 的小二度音程稍大，需依靠演奏者的气息控制和使用交叉指法调整音高。传统唢呐可翻转七调，如浙江温州唢呐曲牌〔将军令〕，从 C 调开始，连续五度关系转调，中经 G、D. A、♭E、♭B、F 各调，最后还可以转回 C 调。唢呐音量洪大，音色高亢明亮；如用软哨吹奏，音色则较柔和，音域为两个八度加大二度。如普遍采用的 D 调高音唢呐，音域为 $a^1 \sim b^3$，常用音区为 $a^1 \sim d^3$。1949 年以后，音乐工作者对唢呐进行了改革，出现了加键的半音阶唢呐，有高音、中音、低音等 3 种，扩大了音域，转调方便。常用的加键中音唢呐的音域为 $a \sim a^2$；低音唢呐的音域为 $A \sim d^2$。

吹奏唢呐有多种技法，如滑音、吐音、气拱音、气顶音、打嘟噜、循环换气（长时间吹气不断）等。民间艺人还创造了模仿三弦音（短促而富有弹性的顿音）、箫声（柔和优美的弱奏声）、鸡啼鸟鸣、人声歌唱等特殊技巧，使唢呐成为一种表现力很强的独奏乐器。著名的唢呐曲目有《百鸟朝凤》、《婚礼曲》、《小开门》、《大合套》等。

【单簧管】

（clarinet） 单簧气鸣乐器。广泛使用于世界各国的管弦乐队、军乐队、爵士乐队、轻音乐队的重要乐器。属木管乐器。中国俗称黑管。管体分管嘴、吹节座管、上节管、下节管、喇叭口 5 部分，用乌木、红木或塑料、硬质橡胶制成。木质管音质浑厚，塑料管音质明亮。乐队常用的标准单簧管为♭B 调，专业演奏者常配备♭B 调和 A 调两支，C 调单簧管流行于德语国家，上述单簧管皆属高音单簧管，全长约 66 厘米。单簧片用芦竹制作，用箍卡固定在管嘴上，吹时贴于下唇。音域为 $e \sim g^3$，属移调乐器，记谱较实音高一全音。低音区浓厚柔和，称为芦管音区；中音区自 $f^1 \sim {}^{\flat}b^1$，音质较差；高音区 $b^1 \sim g^3$，圆润而明亮；最高音区尖锐。在管乐器中，单簧管演奏的灵活性大，快速乐句及强弱变化均可适应；自然音阶、半音音阶、十二度大跳及各种分解和弦等奏法都灵敏动听；悠长的连续乐句的表现力超乎长笛之上。力度强弱变化幅度大，能奏各种颤音；但在快速断奏技巧方面，因单簧对双吐及三吐反应不灵敏，远不及长笛。近代作品，尚有使用颤吟音，在轻音乐与

爵士音乐中，还常用半音音阶滑音及一般滑音；甚至有吹奏双音的。

单簧管在超吹时所得为奇数号泛音，不是比基音高八度，而是高十二度，这一特点使它的基础音列不象其他木管乐器那样在一个八度内有12个半音，而是在十二度音程内有19个半音，因之获得基础音上方高音区的指法就复杂得多。

单簧管出现较晚。18世纪初由德国J. C. 登纳根据古老的法国芦管“沙吕莫”加以改制而成，有7个音孔及2个音键；a^1键与泛音键$^{\flat}b^1$键，借助手指对指孔的半启闭及嘴唇控制；能演奏包括半音的近3个八度音，中音区及高音区较好，接近小号音色，登纳用它来代替当时难吹的D调高音小号。1750年加用了第3键e，以后逐渐改进。增加到5键、8键、10键。1810年，I. 米勒又改进为13键，并进行了一系列的改进。米勒单簧管在英、德、奥广为流行，1860年又经比利时人E. 阿尔贝增加$^{\#}c$键，并在指法上加以完善，被称为阿尔贝制（或米勒制），与伯姆制齐名。米勒制音质较好，伯姆制指法灵活。伯姆制是1839年由法国演奏家H. E. 克洛塞与乐器师L. A. 比费合作，将长笛的伯姆制移植到单簧管上而成的，其发音通畅，音键灵活，指法方便，目前有17～23键的各种伯姆制单簧管。

总谱中最早出现单簧管的是在1720年。第1部协奏曲是1751年德国作曲家J. 斯塔米茨所作。W. A. 莫扎特有著名的单簧管协奏曲及单簧管与弦乐的五重奏。C. M. von韦伯有2部协奏曲及1部小协奏曲，还有与钢琴的二重协奏曲及变奏曲。20世纪有丹麦C. 尼尔森写的管乐五重奏（1922）和1首协奏曲（1928），技巧较难，从低音的圆润丰满直到最高音的尖锐刺透，发挥了全部音区性能。I. F. 斯特拉文斯基的《乌木协奏曲》，G. 格什温的《蓝色狂想曲》、D. 米约的《创世记》和A. 科普兰于1948年写的协奏曲都有出色的单簧管音乐。

单簧管族的其他乐器有：①最高音单簧管：有F、$^{\flat}$E、D3种调，比常规$^{\flat}$B调单簧管分别高五度、四度、三度，以$^{\flat}$E调为常见，在军乐队中它是必备的乐器。②中音单簧管：有$^{\flat}$E与F调2种。另一种巴塞特单簧管，约于1760年创制。改良的巴塞特单簧管为F调，比$^{\flat}$E调单簧管高一个音，外形很象略小的低音单簧管，喇叭口朝上。③低音单簧管：比$^{\flat}$B调单簧管低八度，外形似萨克斯管，哨嘴管弯曲，喇叭口朝上，记谱用低音谱表。П. И. 柴科夫斯基的《胡桃夹子》组曲中有出色的谱例。④倍低音单簧管，$^{\flat}$B调，比低音单簧管低一个八度，是军乐队的标准乐器。

【双簧管】

（oboe）　双簧气鸣乐器。普遍用于现代管弦乐队和管乐队的木管乐器。双簧管为双簧管族（包括有英国管、大管、低音大管）中的高音乐器，也是该族的代表乐器。

双簧管体为圆锥形，管长约60～70厘米；吹嘴为一双芦竹片对合而成的双簧，装在管的上端。在6个指孔接续开放时，吹出的是D大调自然音阶（如同长笛），记谱与实音相同，不作为移调乐器。音域为$^{\flat}b$～g^3，可再高数音到c^4，但较难吹出。前16音为基础音。用高音谱表。双簧管的a^1音，常作为管弦乐队调音时的标准音。双簧管的音色富于田园风味，具有民间牧笛或芦笛特色。音响穿透力强，渐强与渐弱易于控制；演奏的持续性胜过其他木管乐器，常担任独奏性的旋律部

分，尤以表达连绵性歌唱音调为其所长。吹奏时由于芦片含于嘴内，一般只采用单吐奏法，吹奏双吐较难，故快速的同音反复，非其所长。但技术高者，也可以使用“花舌”（振舌法）吹奏。双簧管的定型约有300年，17世纪末成为乐队编制中的固定乐器。1805年，L. van 贝多芬在《菲德里奥》中所用的单簧管仅有2键，1820年有6键，1839年增加到10键。到19世纪中叶，参照伯姆式长笛的指孔排列与指键的机械装置，对其作了几次重要的改进，才更趋完善。

双簧管曾是军乐队中最重要的乐器之一，可独奏、重奏。早期，J.-P. 拉莫和 J. S. 巴赫等都很重视它，但真正具有技巧性的发展，则始自 G. F. 亨德尔的作品。亨德尔为它写过6首协奏曲、12首奏鸣曲。贝多芬《英雄交响曲》中的“葬礼进行曲”、《田园交响曲》中的谐谑曲，П. И. 柴科夫斯基《第四交响曲》中的第2乐章，E. 格里格的《挪威舞曲》等，都有双簧管的著名片断。

在历史上，双簧管有过多种样式：①抒情双簧管（oboe d'amore）。音区介于双簧管与狩猎双簧管之间的次高音双簧乐器，A调，比双簧管低小三度，属移调乐器。巴赫时代用过，后被淘汰。其音色富有特点，在 R. 施特劳斯的《家庭交响曲》和 M. 拉威尔的《博莱罗》中有它的片断和独奏句。②狩猎双簧管（oboe da caccia）。古式中音双簧乐器，F调，比双簧管低五度，属移调乐器，后为英国管所取代。③萨吕管（sarrusophone）。管身为铜制，1863年法国军乐队队长萨吕创制。共有6种，音量较大，属移调乐器。常用于军乐，后为新式低音大管所取代。④黑克尔管（heckelphone）。为德国乐器师黑克尔在1904年所创制。音区介于英国管与大管之间的一种上低音双簧管（baritone oboe），C调，比双簧管低八度。管径与簧片较宽大，低音浓厚，R. 施特劳斯在《莎乐美》中用过。

【英国管】

（English horn）　双簧气鸣乐器。双簧管族中的中音乐器。在乐队中属木管乐器。管体较双簧管长一半，音域比双簧管低五度（记谱音域为 $e \sim a^2$）。F调，属移调乐器。英国管的管嘴成弧形插入管身；喇叭口为梨形，中部隆起，出口内缩，其音色柔和、幽暗并带鼻音。早期的英国管管身弯成半圆形或钝角形，故乐器的法文原义为“弯曲的号角”。“弯曲的”法文发音与“英国的”一词发音相似，故原文误译为“英国的号管”。

英国管是从古式狩猎双簧管发展而成，一般认为是1760年由贝加莫的费兰迪斯所创制。在 L. van 贝多芬以前，主要用狩猎双簧管。19世纪30年代以后，英国管取代了狩猎双簧管，被广泛地用于乐队中。当时的管身仍为曲形，1839年巴黎人 H. 布罗德改为直形管身。英国管常用于表现山区牧歌和自然风光，如演奏 G. 罗西尼的《威廉·退尔》序曲、R. 舒曼《曼弗雷德》交响曲、A. П. 鲍罗丁的交响音画《在中亚细亚》等均用过此种乐器。

【大管】

（bassoon）　双簧气鸣乐器。双簧管族中的次中音与低音乐器。音域很宽，从低音谱表的 $^{\flat}B_1$ 到高音谱表的 e^2。管体分为5个部分：嘴管、次中音管、U形膛管、低音管、喇叭口。管体总长达254～

260 厘米，管身弯曲成 U 字形，喇叭口朝上，插接双簧吹嘴的弯管为一条弯细金属管。大管在双簧管族中的作用，既可以提供和声的低音，又能演奏曲调，它和圆号的音色较为和谐，常与之组成和弦。大管音色鼻音浓厚，最低音区♭B¹～F 尤为苍老。连奏与断奏都极其灵便，快速断音显得特别诙谐，常表现为幽默的效果，因而大管被戏称为乐队中的“丑角”。

应用大管的最早总谱见于 1629 年。A. 维瓦尔迪写有大量的大管协奏曲与重奏曲。W. A. 莫扎特与 C. M. von 韦伯都写有著名的大管协奏曲。P. 欣德米特也为大管写过奏鸣曲。

低音大管，双簧管族中的最低音乐器，音域比大管低八度。第一支低音大管是柏林的 H. 什莱伯于 1616 年制造。近代低音大管是在 1876 年由 J. A. 黑克尔根据当时在德国出现的新式大管的结构原理改制的。管长近 5 米，弯曲成 4 节或 5 节，喇叭口朝下。管体下端装有撑柱，落地放置。它的最好音区是最低八度音列，音色浓郁而富魅力。由于簧片更为宽大，发音迟缓，不适于过快的断奏和交替音的演奏。M. 拉韦尔的《鹅妈妈》中有著名的低音大管独奏段落。

【萨克斯管】

（saxophone）　单簧气鸣乐器。广泛用于军乐、伴舞音乐、爵士音乐和轻音乐，偶而也用于管弦乐的木管乐器。为比利时乐器制造家 A. 萨克斯约于 1840 年创制。从最高音到最低音有 14 种之多，实用的有 8 种，常用的仅高音、中音、次中音和上低音 4 种。萨克斯管的管体以金属制成，有别于一般的木管乐器。有 24 个音孔及两个高音键。有双簧管的圆锥形管体，有单簧管的吹嘴和单簧片，音色近似大提琴，带浓重的鼻音，是一种发音有特色的混合性管乐器。所有萨克斯管均为移调乐器。这个族系中性能最好，最常用的♭E 调中音萨克斯管，记谱音域为♭b～e^3，实音低大六度。萨克斯管除最高音及高音两种是直形外，其他吹嘴管均弯曲，喇叭口朝上如烟斗形。

萨克斯管的音色具有朦胧的特点，音质浓重而穿透力强，在听觉上感到同时带有大提琴、英国管及单簧管等乐器的特色，但更响亮而有力。自它出现后，很快为法国军乐队所采用。第一次世界大战后，为美国爵士乐队所采用，它的演奏技法与表现力达到惊人的完美程度，成为爵士乐的重要乐器。

在严肃音乐中，萨克斯管也逐渐得到重视。G. 比才的《阿莱城姑娘》中，有著名的独奏乐章。R. 施特劳斯的《家庭交响曲》中，用了萨克斯管四重奏。M. 拉韦尔在改编 M. П. 穆索尔斯基的《展览会上的图画》中的“古堡”一曲，用中音萨克斯管主奏曲调，充分发挥了它的朦胧忧郁而热情的音色。为萨克斯管写的独奏曲有 C. 德彪西的《狂想曲》，H. 维拉-洛博斯的《幻想曲》及 A. K. 格拉祖诺夫的《萨克斯管协奏曲》等。

【风袋管】

（bagpipe）　簧振气鸣乐器。流行于欧洲各国的民间乐器，曾译名风笛。由演奏者向风袋充气，再把风袋内的气流压送到装在风袋上的簧管而发音。充气方式有两种：传统式是从风袋上的活瓣吹管吹气入袋；改良式是由系在演奏者腋下的特制小鼓风器鼓风进袋。风袋皮制，装有两种发音簧管：①有按孔的曲调管 1～2 支，

东欧各国曲调管大多是圆柱形，单簧；西欧各国曲调管通常是圆锥形，双簧。②无按孔的持续低音管 1～3 支。奏时最长的持续低音管竖靠肩膀，余管呈扇形散开，左臂压袋送风，两手执曲调管演奏。其发音特点是数音齐鸣，可不间断地发音。风袋管源自亚洲，公元 1 世纪传到古罗马帝国；9 世纪见于文字记载；约自 14 世纪成为欧洲各国的民间乐器；17～18 世纪是其全盛时期，苏格兰还把它用作主要的军乐器。它的式样众多、名称各异。法国称“米塞特”，路易十四和路易十五时期用于宫廷演出的田园剧。18 世纪，欧洲移民把风袋管传到了澳大利亚、加拿大等美洲地区。风袋管至今仍是苏格兰最有代表性的民族乐器，广泛用于民间婚丧喜庆等节日活动。风袋管的音色纯朴，尤其是它的持续低音最富有田园风味。用作军乐器的风袋管音色辉煌嘹亮。

【风琴】

（harmonium）　自由簧气鸣乐器。广泛流传于世界各国，亦称簧风琴。常见为一排键盘，琴键排列与钢琴相同，规格甚多，一般有 39～61 键，音域达 3～5 个八度。风源来自双足踏板鼓动风箱。键盘上方设有变换音色的音栓；大型风琴音栓多至数十个。琴身下侧设有增音器，用右膝推动可控制发音强弱。

1810 年，巴黎乐器师 G. J. 格勒尼埃，受中国笙自由簧的启发，制造出最早的簧风琴，由于这种乐器能控制音响的渐强与渐弱，故命名为“表情风琴”。此后，1840 年，法国乐器师 A. F. 德班又加以改进，加用各种音栓以获得不同音色的变化，并定名为风琴。当时风琴皆为打气式风箱，在小教堂及家庭中甚为流行。

1854 年在美国出现一种美国式风琴，其特点是改风箱鼓气为吸气式。1897 年左右由日本传入中国，至今普遍用于中、小学校和幼儿教育。

【手风琴】

（accordion）　自由簧气鸣乐器。广泛流传于世界各地的一种轻便键盘乐器。其构造包括：右手操纵的键盘机构、变音器（音栓），左手操纵的低音钮键部分（通常称倍司）、风箱、音屉、簧片（自由簧）、外壳等。演奏时用肩带把琴悬于胸前弹奏，以左手推拉风箱鼓风，使簧片发音。



手风琴

手风琴的大小，通常以左手弹奏的低音按钮多少来区分。供专业演奏使用的规格有 48、60、80、96 及 120 倍司各种，右手键盘音域随倍司的多寡而定。专业用的常为 120 倍司，右手 41 键，音域 $f \sim a^3$，并有 11 个音栓以变化音色。德国和来公司及中国天津乐器厂（1983）先后制成的 185 倍司手风琴，右手 45 键，音域 $e \sim c^4$。

钮键式手风琴在欧美许多国家均流行。在俄罗斯称为“巴扬”，左右手全为钮键，右手钮键按半音阶排列。阿根廷的一种手风琴“班多尼昂”，也全为钮键，左手钮键只是单音而无和弦，如奏和弦则需同时按数键。

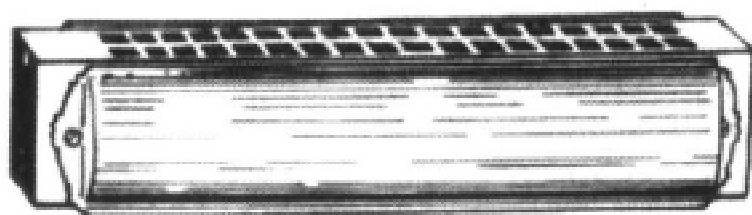
一种小巧的六角手风琴，为1829年英国人C. 惠茨顿所发明，是由早期简易手风琴改进而来。外体多呈六角柱形，两端皆为按钮；德国造的只能奏两个调及少量和弦；英国造的则有完全的半音阶。常用的有高音、次高音、上低音3种。也有按提琴族音域设计的可以用来重奏的六角手风琴。此外，尚有合奏手风琴、低音手风琴以及专供儿童使用的小型无低音键钮手风琴。手风琴体积小，携带方便，常用于歌唱、舞蹈伴奏和轻音乐，也可独奏和组成手风琴乐队。手风琴演奏曲目，可用钢琴曲、管弦乐曲，也有专业作曲家创作的各种手风琴曲。

欧洲早期手风琴的创制人与改进者，有德国的C. F. L. 布施曼，于1921年制作了用口吹的“奥拉琴”，后在此琴基础上加按钮键盘及手压风箱。1929年，奥地利的C. 代米安改进了布施曼的琴，增加了伴奏和弦钮键，并正式取名手风琴。1830年以后，在欧洲，特别在法国、比利时，手风琴已广泛流行。钢琴键式手风琴是19世纪50年代出现的，于20世纪30年代流行于世界各地。

【口琴】

(harmonica)　自由簧气鸣乐器。广泛流传于世界各国的小型吹奏乐器。琴身呈长方形，为木质或塑料制造。口琴的大小长短，形制甚多，一般长约16～20厘米，宽约4～5厘米，开有上下两排小方格，每格附有金属小簧片，按音高排列，琴身两侧有金属盖板。吹时口含约4小方格，呼气与吸气均可发音，音域为2～4个八度。

口琴的发明，受中国笙簧原理的影响。18世纪笙传入欧洲。1821年F. 布施曼创制口琴，称“满多琳”。1829年威兹吞设计方盒形口琴，称“新风宁”，这两件乐器同是现代口琴的先驱。后者演奏方式与中国笙近似，簧装于盒内，正面有吹口，音从两侧按钮选择。1857年经过德国和来口琴工厂改进后定型为现代口琴。1910年前后传入中国。



口琴

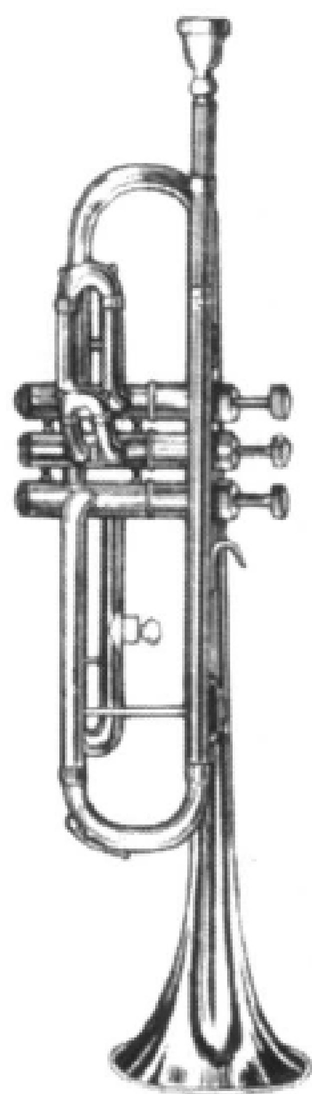
口琴种类甚多，常见的为24孔双簧口琴，用自然音阶，每琴一调，以A、C、F3调较常用。此外尚有专奏低音的低音口琴、八度双音口琴、和弦口琴、变调口琴等，用于口琴乐队。近代推广独奏用半音口琴，有3种类型：一种是将普通双簧上下格改制为单簧半音关系，琴内装半音板，操纵连接键杆而取得变化音；另一种是将两个相差半音调的普通双簧口琴结合为一体，用自动变形锁连接，吹奏变化音时，双手转动口琴，嘴唇上下跳动在两琴之间以获得变音；第3种是单孔变音琴，每孔有4簧，2簧为自然音，另2簧为变化音，推入侧面按钮即可得半音。还有一种颇为流行的键盘旋律口琴，簧片密封于一长盒内，盒左端设吹口，盒体设键盘，吹气入盒，按键发音。高音按钮或旋律口琴的原理及方式亦同。

口琴，是和声乐器，可组成大型口琴乐队演奏乐队音乐，甚至交响乐。许多名曲可改编成口琴曲。著名口琴演奏家L. 阿德勒具有高超的演奏技艺，法国作曲家D. 米约为他写有一首组曲和协奏曲，V. 威廉姆斯、A. 卢塞尔、M. 阿诺德等都为阿德勒写有协奏曲。口琴艺术家黄青白在美国哥伦比亚大学创办有口琴系。

【小号】

（trumpet） 唇振动气鸣乐器。广泛用于交响乐队、管乐队、轻音乐队和爵士乐队中的高音铜管乐器。除作为和声衬托以加强乐队的气势和音量外，也担任独奏。它既能吹奏辉煌壮丽的乐句，也能演奏抒情优美的曲调。

形制及性能 管身为铜制，长129厘米，约三分之二为圆柱形，三分之一为圆锥形，号嘴杯形，下端为喇叭口。



小号

最常用的小号为$^{\flat}$B调，属移调乐器，记谱比实音高一全音。音域$^{\#}f \sim f^3$，分4个音区：低音区为$^{\#}f \sim {}^{\#}f^1$，音色丰厚坚实；中音区为$g^1 \sim g^2$，音色优美壮丽；高音区$^{\#}g^2 \sim c^3$，音色嘹亮辉煌；最高音区$^{\#}c^3 \sim f^3$，高亢锐利。一般独奏及管弦乐常用音域为$^{\#}f \sim c^3$。各国还流行一种C调小号，非移调乐器，实音记谱。还有一种$^{\flat}$B调八度小号，音高较常用的$^{\flat}$B调小号高八度。R. 瓦格纳在歌剧《尼贝龙根的指环》中曾创用过低音小号，音高比小号低八度。由于音色不如长号已废弃。近来尚出现一种新的小号－短号，既具有近乎小号的音色，又兼有易于吹奏的优点。

演奏 演奏小号的姿势站、坐皆可，左手持号，右手按键。号嘴在嘴唇正中，小号发音是以唇代簧，借绷紧的双唇振动激励发音，口型以嘴角稍向两边拉开，呈微笑姿势为最佳。呼吸采用腹式呼吸法（亦称横膈膜式呼吸法），强奏时用胸腹式呼吸。近年出现循环呼吸法，能连续不断地吹奏。小号的音色以清晰嘹亮为主，音色变化靠口形和呼吸的有机配合，有时可加用各种弱音器以改变音色。弱音器种类繁多，有纱锭形、梨形以及爵士乐队用的“哇哇”弱音器、双层弱音器和铜盆帽式弱音器等。在演奏技巧上尚有用滑奏即将阀键按下一半，一面逐渐开放，一面运用口型及气息逐渐向上或向下滑奏。现代先锋派音乐还同时运用哼唱和吹奏，奏成双音，以及根据声学原理的“加音”、“减音”奏成和弦音。

历史沿革 最初以兽角、海螺等作号，供传讯、祭祀驱鬼、治病等用。为能吹出两个以上泛音，将管身加长。随着工艺的发达，以金属管代之。先为直筒式，后因演奏需要，将管身进一步加长，能奏出更多泛音。号管加长，演奏和携带不便，遂将管身制成“S”形，最后弯曲成扁环形似军号形状，称自然小号。此后，为能奏出半音阶，曾作各种尝试：有的在管身开孔，称“康纳多”；有的在管身与号嘴管连接处制成滑管，可自由伸缩以改变音高，称“滑管小号”，巴赫在康塔塔中用过这种小号；后又出现和长号相似的滑管小号；有的在管身上临时插上所需调的弯管，称“接管小号”，还有一种在管壁上开孔的“键孔小号”，海顿及J. N. 胡梅尔的小号协奏曲均为键孔小号而作。

1788年C. 克拉格特发明半音键小号，将D调和^{b}E调的两支号管用一活瓣（阀键的前身）连在一个号嘴管上，以便于转调。最后于1815年由H. 施特尔策尔和F. 布吕默尔发明阀键，先制成两阀键小号，后增加至3阀键，始能奏出完整的半音阶。此后又经不断改进，才使小号具有良好性能。

曲目 G. F. 亨德尔清唱剧《弥赛亚》中的《号筒将吹响》，用小号助奏男低音独唱的咏叹调，是小号结合人声的罕有曲例。德国作曲家J. E. 阿尔滕堡作有《七支小号和定音鼓协奏曲》和2～8支的小号重奏曲，并有一部有关小号的论著。J.-B. 阿尔邦著有《小号或短号教程》，为各国音乐学院普遍采用的教本。俄罗斯作曲家A. Φ. 格季克于1933年所作《小号协奏曲》，体现了古典艺术传统，表现出高度的艺术技巧。A. Г. 阿鲁秋年所作的《A大调小号协奏曲》，曲调优美，色彩丰富，具有亚美尼亚的音乐特征。此外，Д. Д. 肖斯塔科维奇、P. 欣德米特、A. 威廉斯等，都谱有小号独奏、重奏、协奏等作品。中国的小号乐曲有朱起东编的《小号独奏曲选》、独奏曲《帕米尔的春天》，教材有夏之秋编著的《小号独奏法》等。

【短号】

（cornet） 唇振动气鸣乐器。形状如小号，管长亦同。只是号管较粗，整根管弯曲成较小号宽、短的形状。管长的2/3为圆锥形，1/3为圆柱形，适与小号相反。号嘴呈深杯形。短号的音色较柔和，介于小号与圆号之间，音域$^{\#}f \sim c^{3}$，与小号相同，甚至能吹出更高的音。使用梨形弱音器可奏出遥远的回声效果。吹奏上较小号灵敏，象单簧管、长笛等可以演奏的快速华丽乐句，在短号上也能演奏。双吐音与三吐音与小号一样快。近年来，演奏家在小号上能奏出短号的音色，因此在管弦乐队中常用小号取代短号。

短号的前身是邮号。它和军号一样，无阀键，只能吹出几个有限的泛音，是旧时邮车卫兵作讯号用的乐器，在欧洲常制成圆圈形，负于肩上吹奏。

短号常用作管乐队的高音乐器。很少用于交响乐队。在法国，短号仍然受到偏爱，见于交响音乐的曲例有C. 弗朗克的《d小调交响曲》、H. 柏辽兹的《幻想交响曲》和《浮士德的沉沦》、G. 比才的《卡门》、I. F. 斯特拉文斯基的《士兵的故事》、П. И. 柴科夫斯基的《意大利随想曲》及舞剧《天鹅湖》中的《那不勒斯舞曲》，都是著名的曲例。

【圆号】

（horn） 唇振动气鸣乐器。广泛用于交响乐队、军乐队的中音铜管乐器，又名法国号。细长的圆锥形管身卷曲成圆形，号嘴为漏斗形。喇叭口较大。圆号一般装有3个阀键（有直立式和旋转式两种）。按下阀键可与一定长度附管接通，增加号管长度；按下中间的第2阀键，降低半音；按下靠近号嘴的第1阀键，降低全音；按下靠喇叭口的第3阀键，降低3个半音；3个阀键综合变换使用，则可吹奏音域内所有半音阶。现代最常用的是F调圆号，军乐队常用^{b}E调，较流行的还有F和^{b}B双调圆号，这种圆号还设有一个由左手拇指控制的^{b}B附管的阀键，按下可以从F调转入^{b}B调。圆号属移调乐器，记谱多用高音谱表，F调记谱比实音高纯五度；低音区则用低音谱表，实际音域为$B_1 \sim f^2$。

圆号声音柔和、丰满，和铜管、木


圆号

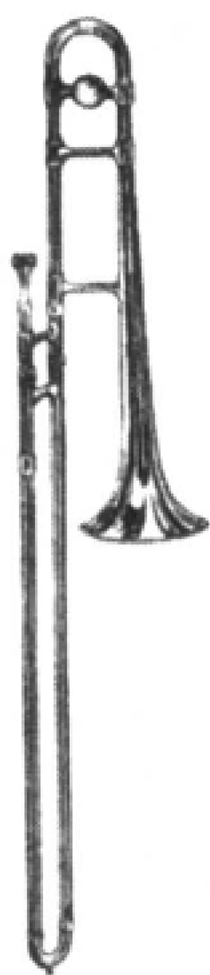
管、弦乐器的声音都能融合。在交响乐队中，通常使用4支圆号，其中第1（独奏的）和第3圆号吹奏较高声部，第2和第4圆号吹奏较低声郎。为了变换音色及音量，在演奏中常用阻塞音和弱音器。阻塞音是吹奏时将右手插入喇叭口内而产生，弱音器一般用硬纸制作，呈空心杯状，置于喇叭口内；用阻塞音或弱音器后音量减小，弱奏时音色温柔、暗淡，有远距离效果；强奏时则发出粗犷破裂般音质。

圆号起源于原始号角。古罗马号角科尔努、卢尔（古代S形铜号）都是现代圆号的远祖。这些号角通常是在作战、狩猎和仪典中使用，最早被作为乐器使用的是猎号，可吹出自然谐音列第2～16谐音。1664年，法国作曲家J.－B.吕利在喜歌剧《埃莉德公主》中首次使用。J.S.巴赫、G.F.亨德尔时期，一般只有C调和D调两种猎号，作曲家们在猎号声部上只能写有限的一些音。为了适应作品中不同调性的需要，演奏时就要更换不同调的猎号。演奏家们为了能在一个号上吹奏出各种调来，他们曾在号嘴下装有可插接的接管，通过更换不同长度的接管，以得到各调的音。但是使用麻烦，音也难吹准。德国德累斯顿乐队的圆号手A.J.汉佩尔改进了这种接管装置，把接管插到号身中段，增加了吹奏的准确性，称为接管圆号。他还发现用阻塞音不仅可以改变音色、音量，同时还可以改变原来音高；通过调节捂入号口的手势的办法，可以吹出一些半音变化来。在巴赫、亨德尔时期的猎号，喇叭口朝上，为了更好发挥手的调节控制作用，他将喇叭口转向了右侧，以左手持号，这种方法至今仍沿用。1815年，双簧管演奏者F.布吕默尔和H.施特尔策尔发明阀键装置，使原来只能吹奏自然泛音的猎号，发生了根本性的变化，逐步形成现代圆号。

不少作家为圆号写了独奏和重奏曲。如J.勃拉姆斯的三重奏；H.A.里姆斯基－科萨科夫、P.欣德米特的五重奏；J.海顿、W.A莫扎特的圆号协奏曲等。中国作品有吴粤北的《峡》。

【长号】

(trombone)　唇振气鸣乐器，普遍应用于现代交响乐队、军乐队的铜管乐器。中国曾称拉管或伸缩号。它由杯形号嘴、U形伸缩滑管和主体管3部分组成。管腔大部分为圆柱形。吹奏时唇部固定在号嘴上，通过嘴唇振动激发管中空气柱发音。长号有7个把位，原位为第1把位，每将滑管向外伸长一个把位都可降低半音，每个把位都能吹出第1～12自然泛音列。7个把位变换使用可得完整的半音阶。长号用低音和次中音谱表记谱，记谱与实音相同，因此长号不当作移调乐器看待。长号族系从高音到倍低音有6种，现代管弦乐队常用的有下列4种：①$^{\flat}$B调次中音长



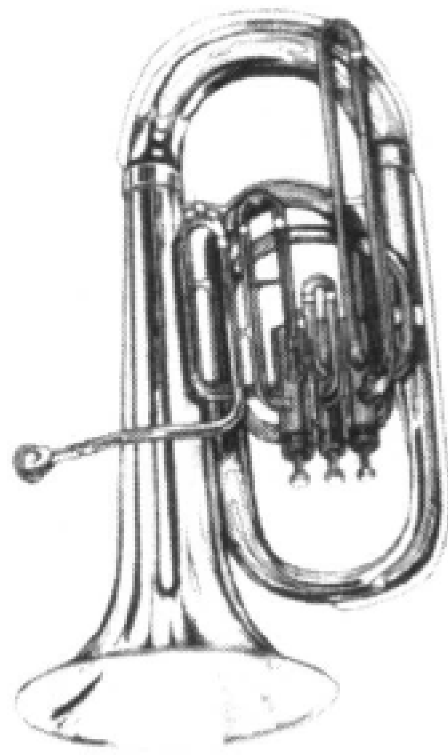
长号

号：长号中最常用的乐器，音色丰满，富有威力，可奏出刚劲、明快、柔和以及长号特有的滑音等效果。常用音域 E～♭b^1，高音可到 d^2，低音可到 G_1，但都较难吹奏；②F 调（英国有 G 调和♭E 调）低音长号：音域比次中音长号低四度，虽然音色优美，但管身较长，伸缩管不易掌握，吹奏也费劲，今已让位于次中音－低音长号；③♭B－F 调次中音—低音长号：或称双调长号，音域♭B^1～♭b^1。系 1839 年由莱比锡乐器制造家 C. F. 萨特勒改革的混合型长号。保留了低音长号较粗的管径和较大的号嘴，而采用次中音长号的管长，使伸缩把位的距离减小，易于吹奏，并增设降低纯四度的附管，可直接转成 F 调。它具有低音长号的音域和音色，又有次中音长号演奏上的灵活性，今已完全取代了低音长号；④♭B 调倍低音长号：较次中音长号低八度。缺点是演奏者需有大肺活量才能胜任。19 世纪发明了阀键长号，有 3 个阀键装置；虽比伸缩长号易于吹奏，但音色远不如伸缩号，除某些军乐队外，通常很少使用。

长号是 15 世纪的一种自然小号装上伸缩管发展而成的，从 15 世纪后期绘画中，可以看出它已具备现代长号的全部特征。文艺复兴时期的长号叫萨克布特，管径和喇叭口都比现代长号小，管壁较厚，音色较柔和，一直沿用到 17 世纪末。这种长号在 16 世纪为仪仗乐队和教堂采用。G. 加布里埃利于 1597 年谱写的《神圣交响曲》是最早指定用长号的。H. A. 里姆斯基－科萨科夫写有《长号协奏曲》，中国的马友道也谱有长号独奏曲《嘎达梅林》等。

【大号】

（tuba）　唇振动气鸣乐器。是广泛用于交响乐队、军乐队的低音铜管乐器。种类繁多，英、法、德各国称呼各异。通指下列 4 种低音铜管乐器：①尤风宁号，亦称♭B 调次中音大号；②上低音号、形制、调号、音域与尤风宁号相同，主要差别是管径较粗，音质更为宽宏柔和；③邦巴东号，亦称♭E 调低音大号，比尤风宁号低五度；④倍低音大号，亦称♭B 调低音大号，比尤风宁号低八度。4 种号在管弦乐队中习称大号，在军乐队中习称低音萨克斯号。大号记谱用低音谱表，记实音，音域皆为 3 个八度，尤风宁号♭B^1～♭b^1，邦巴当号♭E^1～♭e^1，倍低音大号为♭B^2～♭e。



大号

形制 大号管体均为圆锥形，号嘴为深杯形，吹奏灵便。声音丰满充实，音质介于圆号和长号之间。除3个基本阀键之外，有的附加降低四度的第4阀键以扩展低音。有的还附加第5个“校正阀键”，可低3/4音，甚至可附加到第6个阀键，兼有扩充低音及校正之用。大号由于管长径粗，耗气量大，吹奏快速乐句非其所能，仅在中音区才宜于吹奏歌唱性曲调，一般用作支撑全乐队坚实丰满和声的基础低音。

历史 大号从古老的奥非克莱德号演变而来。奥非克莱德号的前身，是16世纪末意大利所创制的蛇形大号。近代定型的第1个大号，约在19世纪30年代出现于德国。初期缺点甚多，音响粗糙刺耳，使用不灵便。后传入法国，1845年经A. 萨克斯之手加以改革，才广泛用于乐队。近代尚有大号重奏团体出现。

大号的著名曲例有R. 瓦格纳的《纽伦堡的歌唱师傅》中的前奏曲，《众神的黄昏》中的《葬礼进行曲》；M. П. 穆索尔斯基的《展览会上的图画》（管弦乐）中的“牛车”；I. F. 斯特拉文斯基的《彼得鲁什卡》中的《庄稼汉与驯熊》等。

大号的前身及其变体有如下几种：

蛇形大号 是大号的先驱。管身为木质，长达250厘米，弯曲如蛇形，因而得名。管身开孔加键，演奏方式如木管乐器，但发音原理与铜管乐器相同，故归于号类。

奥非克莱德号 由蛇形大号发展而成，1800年改用铜管，外形似大管，是旧日十分流行的指键军号的低音乐器。管身借开孔而产生音阶，音响虽有力，音质却较粗劣，与其他铜管乐器的亲和力差，今日已为大号所取代。但在意大利、法国、南美等军乐队中，仍有使用。

瓦格纳大号 又名拜罗伊特大号，是瓦格纳为在拜罗伊特演出他的乐剧《尼贝龙根的指环》时要取得圆号音色的八声部和声效果而特意设计的中低音铜管乐器。有4个阀键，其特点是管径较细，类似短号，号嘴为漏斗形，与圆号相同（一般大号为深杯形）。它兼有短号的灵活性与圆号的圆润音质。

海利康 大号的一种变体。一般大号管体盘成椭圆形，演奏时抱于胸前（中国俗称抱贝司）；海利康的外形为圆圈形，喇叭口朝上，可套在肩上吹奏，用于行进中的军乐队。

苏泽大号 为海利康大号的变体，管体亦盘成圆圈形套于肩上吹奏，唯喇叭口特大，并可调整使喇叭口朝向听众，为美国著名军乐作曲家J. P. 苏泽所创。

【萨克斯号】

（saxhorn） 气鸣乐器。比利时乐器制造家A. 萨克斯在1845年所创制的一套铜管乐器，主要用于军乐队。它为军乐队提供了一套音色谐和统一的乐器，代替了以往采用的类型混杂的不同音色的铜管乐器。萨克斯号共有7种，分为两组。前4种音域各约两个半八度，有♭E调最高音号、♭B调高音号、♭E调中音号、♭B调次中音号。后3种音域为3个八度，有♭B调低音号、♭E调低音号与♭B调倍低音号。萨克斯号的号嘴为杯形，管身为圆锥形，管径较粗，易于发音。高音号近于常见的小号形，与小号的音域相同，音色比小号更柔和，今日已经甚少应用。中音萨克斯号相当于圆号的音域。低音号的音质更富于弹性，常用于管弦乐队的低音部。这种乐器发展至今，形制、名称甚为繁杂，许多是萨克斯号的变体，已不称萨克斯号，仅从



萨克斯号

形制和名称已难区分。只有根据乐器的调号、音区、管形和管径，结合形制和名称加以判别。

【钟】

（bell） 击奏体鸣乐器。流传于世界各国的古老乐器。通常以铜或铁铸成。现代中国常用的钟大致可分为两类，一类是演奏音乐用的乐钟，另一类是报时、打点用的信号钟。前者是借鉴于中国古代编钟制造的，一般按照十二平均律调音组合，用于大型民族乐队；后者为佛寺、道观等所用的大型寺钟。此外，还有近世从西方传入的大型教堂钟和小型船钟等。这些钟的安置方法都是悬在架上，都只能发出一个基音，因而它们在形态上差别不大，都是顶端设钮、圆形截面的杯（桶）状钟体。因激发方法不同，结构上略有差异。中国乐钟用木槌、寺钟用撞木激发外壁发音。教堂钟和船钟则是用绳牵动钟舌或摆动钟体使内壁与钟舌相撞发音。

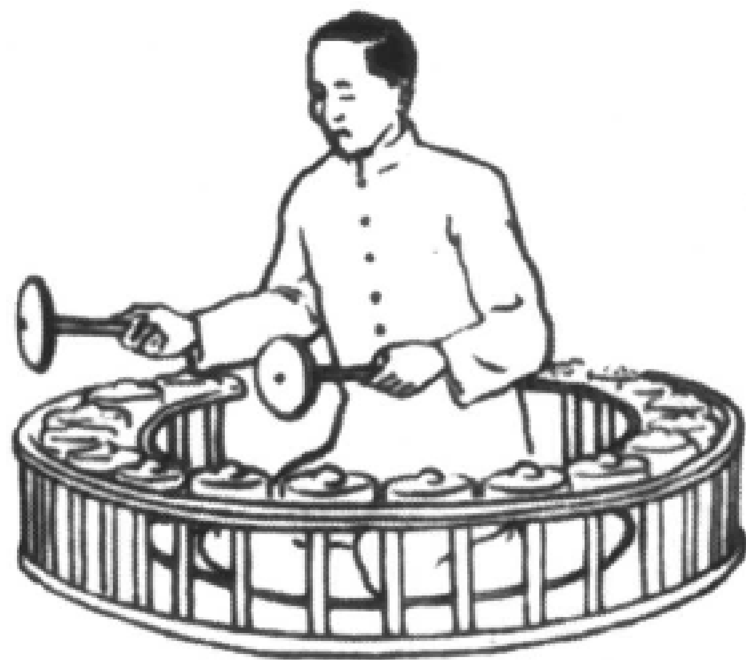
欧洲钟主要用于教堂音乐。最初为4个，悬于教堂钟楼四角，用键盘或机械操纵。现代编钟包括有30～50个钟（多达70个），音域自C或G起，一般有3～4个八度，有完全半音阶。

钟一般为高锡铜制。据记载，钟（也包括铃，钟铃欧洲同名）最小者直径仅5毫米，重1.5克；最大者，如世界钟王（在莫斯科）直径为6.9米，重201吨。

教堂钟的发音，最常见的是以绳牵动钟体旋转到一定角度，使钟内所附钟舌击钟发音。用键盘操纵的编钟，则为直接牵引钟内的钟舌击钟。现代编钟的演奏者可以奏击震音、丰满和弦、快速乐句及其他技术性音响效果。编钟在荷兰、比利时、法国北部及英国都非常盛行，18世纪在这些国家设有专业学校，有专为编钟作曲的专业作曲者。

【围钲】

（khōng wong） 击奏体鸣乐器。流行于泰国、缅甸、柬埔寨、老挝传统乐队中演奏核心曲调的主要打击乐器。有大、中、小3种类型，皆由16面盖碗状的锣组成（小围钲有18面，其中两面为哑锣），由低音到高音从左向右排列在圆形支架上。演奏者坐在圈内，用两根木槌敲击锣脐来演奏。围钲按七平均律音阶调音，音域均为两个八度加两个音，小围钲比大围钲高一个八度。典型的演奏技法是两手同时奏八度音和交替奏分解八度音，



围钲

如乐曲的速度太快，则由两手合奏一单旋律。此外还有一种盂式围钲，它的大小和调音与一般围钲相仿，但支架是直立的弯月形，两端翘起。据认为，围钲是从爪哇经柬埔寨传入泰国和缅甸的，早期由8面锣组成，架子呈长方形，从18世纪中叶开始采用目前这种式样。围钲是泰国、缅甸、柬埔寨、老挝等国家具有代表性的传统乐器，它的发音柔和清亮，余音飘渺，独具韵味。

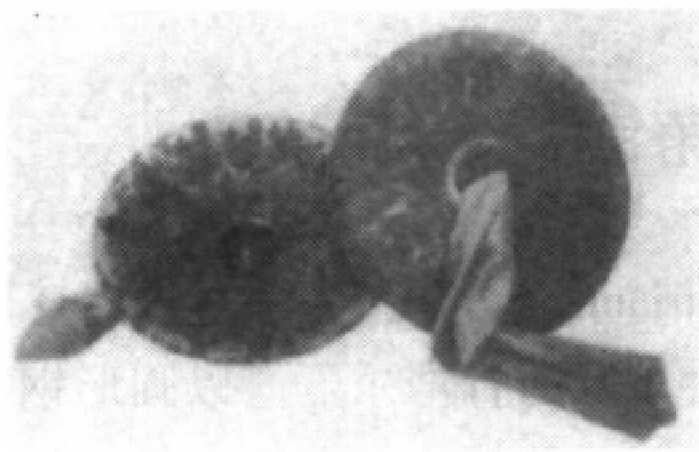
【钢鼓】

（sted drum）钢鼓是一种用汽油桶加工而成的新型敲击乐器，已有近40年的历史。早在1945年第二次世界大战结束时，特立尼达人民就在欢庆胜利时敲打饼干筒、玻璃瓶等。后来有人采用汽油桶进行试验，将桶面凹下，并分割成若干音区，取得了很好的音响效果和不同的音高，可演奏简单的曲调。随后又制成了具有不同音高的低、中、高音乐器，用橡皮包头的木锤击奏。高音的边框较矮，称为钢盘；中、低音的边框较高，称为钢鼓。钢盘音色明亮，中音钢鼓音色柔和，低音钢鼓音色低沉。

钢鼓极少单独使用，常以乐队形式演出，用钢鼓乐队可以巧妙地模仿管风琴、木管、铜管及弦乐器的音响效果。钢鼓乐队大致可分为8个声部，如特立尼达最著名的金星钢鼓乐队分为高音、次高音、中音、次中音、大提琴、混合低音、低音及节奏部分。除最后的节奏声部是各种鼓和响器外，前7个声部都是由各种钢鼓组成。高音钢盘可发25～27个音，次高音钢盘可发14～15个音，中音钢鼓约有16个音，次中音钢鼓有6个音，大提琴钢鼓有8个音，混合低音钢鼓有5个音，低音钢鼓有3个音。钢鼓的规格、音位排列、乐队编制等，尚未完全统一，因此各乐队的乐器还不能互相通用。

【钹】

（cymbals）　碰奏体鸣乐器。广泛用于中外各等，统称铙钹。铙（商周时，铙为有柄的钟，称为商铙。见钟）与钹为两种乐器，形制相似而稍有区别。铜制，圆形，直径30～50厘米，中部呈锅形凸起，中心有穿孔，系以绸布条，两片为一副，相碰发声。一般，钹的锅径较大，约为全钹直径的1/2，其声高亢、浑厚，余音较短；铙的锅径较小，约为全径的1/5～1/7，其声洪亮、厚实，余音较长。



钹

铙钹流传久远，原为西亚北非地区（古埃及、叙利亚）的乐器，4世纪中叶随天竺乐由印度传入中国，北魏时，钹已在民间广泛流行，唐代十部乐中的燕乐、西凉乐、龟兹乐、安国乐、康国乐、天竺乐、扶南乐中都用钹。其中，燕乐部所用的钹有正钹及铜钹两种，形制已有区别，音响有低、高之分。宋代又出现铙。宋马端临《文献通考》称："铜铙，浮屠氏所用浮沤，器小而声清，世俗谓之铙。"宋以后，随着戏曲、歌舞及民间器乐发展，钹已发展成大小不一、音响各异的多种形制。

铙与钹在民间亦常配合使用。铙与钹的碰击技法，分轻碰、重碰、磨碰、颤

碰、闷碰、亮碰、切碰等多种；在民间演奏中，亦有使用单片钹以槌击奏。现代民间流行的钹有：钹面大而薄的双光钹，钹面小而薄的光钹（俗称铙子）、七钹（俗称小铙），钹面小而厚的高钹（俗称小镲）、小京钹（俗称小水镲），锅形较大的大乳钹，钹面厚大而锅小的大铙等多种。

现代管弦乐队、军乐队、轻音乐乐队中通用的钹，直径约为 30～65 厘米，常双手各握一片碰击发声；轻音乐队亦有装于金属架上，以足踏板牵动上下钹互碰；行进的军乐队则由击大军鼓者兼奏，一片固定于大军鼓顶部，一片手握碰奏。近代管弦乐队常以一片钹吊起用大鼓槌击奏，或用两面钹互擦碰边缘，或用刷槌及橡皮槌头击奏单片钹。

【三角铁】

（triangle） 击奏体鸣乐器。用于现代多种乐队的打击乐器。以圆形钢棒弯曲成一角开口的等边三角形，悬于架上或提于手上，以钢棒敲击，发出尖锐而清亮的声音，近似铃声，穿透力较强，弱击传声也较远。

乐队采用的三角铁，通常用边长 15、20、25 厘米 3 种，发音高低不同。边长最小的有 10 厘米，最大的有 36 厘米。还有 1 种在一边的钢棒上有一列凹槽的刮奏三角铁。敲击三角铁的不同部位，其音高、音色略有不同，底边音最低，等腰上段的音较高。奏震音则反复快速敲击角隅的两边，或在三角内划圆圈轮击三边。以手指控住闭口的等腰一边中段，敲后迅即放开，可产生明显的泛音。用不同质和不同粗细的棒、槌敲击，可产生不同的音响效果。

三角铁系土耳其军乐乐器，后传入欧洲，18 世纪为交响乐队采用。最早为 C. W. 格鲁克和 W. A. 莫扎特所采用，常用于土耳其风格的乐曲。F. 李斯特的《第一钢琴协奏曲》中，有多处以三角铁独奏方式的音响处理，被称为“三角铁协奏曲”。E. 格里格的《彼尔·英特》中的《阿尼特拉舞曲》开头处，有三角铁与弦乐合奏的美妙音响。A. H. 斯克里亚宾在《普罗米修斯》的结束处，乐队以 ff 响度作全奏，在顶点处进入了三角铁的响亮颤音，使整个音乐效果再次高涨，达到辉煌的高峰。

【响板】

（castanets） 碰奏体鸣乐器。流传于西班牙民间的打击乐器，主要用于歌舞的伴奏，后亦用于欧洲艺术音乐中。以贝壳形的两片乌木（亦有用象牙或塑料）碰击发声。最初是将两块乌木分别绑在大拇指与中指上，后改为握于掌心内碰奏，或装在一木柄上碰奏，或以双手持板碰击。响板发出坚硬的哒哒声，活泼而清脆，富有特色。响板多用于西班牙的歌舞音乐。西班牙舞曲的素材多被欧洲著名作曲家用于自己的创作中，因而响板也出现于艺术音乐中。П. И. 柴科夫斯基的《天鹅湖》，G. 比才的《卡门》和 H. A. 里姆斯基—科萨科夫的《西班牙随想曲》中，都有响板演奏的著名乐段。

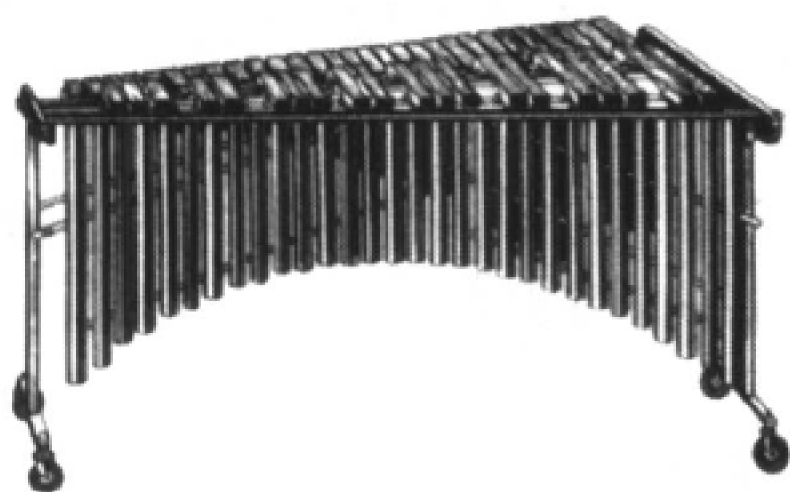
【木琴】

（xylophone） 击奏体鸣乐器。主要流行于东南亚、非洲和中南美洲民间的旋律性打击乐器，有时也用于管弦乐队和节奏乐队。木琴的基本结构是以若干由长渐短的硬木音条并行排列在架子上构成。作

为声源体的音条，一般为断面呈矩形的木条。优良木琴常用热带的红木和花梨木等硬质材料制作，现已出现用碳纤维、玻璃纤维做的音条。音条越长、越宽或材质越密，音就越低。将木条底面中间一段适当挖薄，可降低音高并有利于发音。木琴发音脆、响而短促，一般木琴的音条下均装有共鸣器。通常用一对球形头的槌击奏，槌头的软硬影响音色。

用于不同乐队的以及不同地区的木琴，构造和形制有所不同。大致有如下几种：

乐队木琴　有两种形制。较普遍的一种是竖排式，即音条象钢琴黑白键排成两列，每根音条下有一根金属共鸣管。共鸣管的内膛深度均经调节与音条频率相耦合。音域一般为 $c^1 \sim c^4$ 或 $f^1 \sim c^5$。实音比记谱高 8 度。另一种是横排式，音条分四行排列成梯形，槌形近似一把长柄勺。这种木琴流行于苏联和东欧地区。最早用 5 条草束垫在音条下放在桌上击奏，故称草垫木琴。



木琴

乐队马林巴　源于非洲和中南美洲的民间木琴，在结构和形制上与竖排乐队木琴并无差别，只是马林巴的音区较前者偏低，通常为 $c \sim c^3$ 或 $f \sim c^4$。有一种大马林巴，音域达 6～7 组，音条的尺寸略宽而薄，音色柔美醇厚；用较软的槌头击奏，主要流行于欧美两洲。

行进乐队木琴和马林巴　前者音区较高，一般为 $e^2 \sim g^4$；后者较低，一般为 $e^1 \sim f^3$；音条竖排类似钢琴键，有共鸣管；以特制的肩带将琴悬于身前击奏。流行于美国行进乐队。

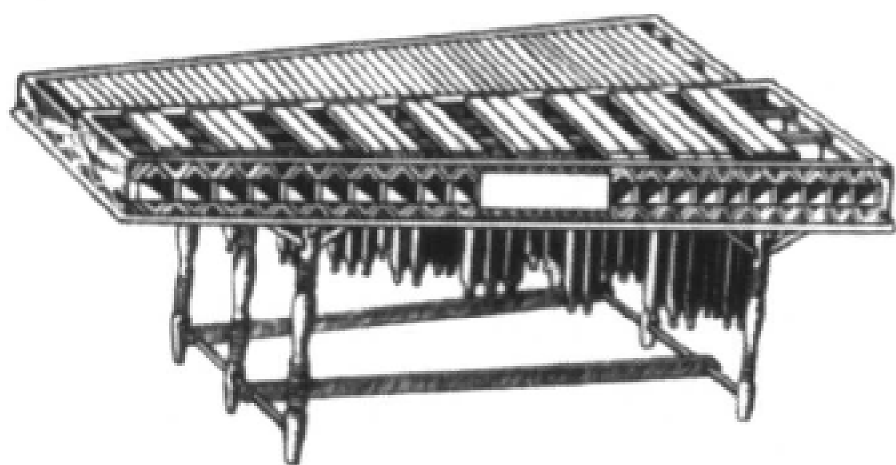


非洲木琴

东南亚木琴　音条有木制和竹制，数量从几条至 20 多条，竖排成单列装于一个兼为共鸣器的船形或摇床形槽架上。槌头多呈蘑菇状，也有用同时击双音的（常为 8 度）杈形双头槌。印尼爪哇的木琴称甘邦，音条 16～21 根，音条用竹或柚木制作；槽架精雕成孔雀形；音条成排插在槽架的两排钉上，可随时取换。缅甸的皇家木琴称帕塔拉，常以 17～23 根竹板为音条，采用在音条下贴蜡的方法调音。泰国木琴拉奈特伊克和音区较低的兰纳松，柬埔寨的木琴郎尼阿伊克和音区较低的郎尼阿松，老挝木琴兰纳特等，均与印尼木琴相似。有些地方还有一种较简单的腿木琴，如马来亚的康康和缅甸的克洛汤，都是将 4～5 根音条横置于演奏者两腿上击奏。

非洲木琴　除北非外的非洲各国几乎都有木琴。据统计，非洲各地木琴名称多达上百种，著名的马林巴就是其中之一。流行于刚果、安哥拉、苏丹等地的非洲木琴，常用紫檀木制作，音质甚好。多数木琴的音条下设有葫芦、果壳、竹管或洋铁罐等作为共鸣器，共鸣器的孔上贴有动植物薄膜，有消除杂声和丰富音色的效果。刚果的姆比拉只有一根带葫芦共鸣器的音

条，用单槌击奏；莫桑比克的维兰威有10~15根音条，由两人一起演奏；乌干达的恩达腊有16~18根音条，常由各持双槌的5人共同演奏。西非的汉德贾是将3~5根音条横置于大腿上击奏的腿木琴；南非的谬汉比是挂在身前击奏的木琴。木琴的使用常有不同的习俗，乌干达的恩拜里主要为男用；埃塞俄比亚的木琴莫尔克用于战场刺杀时为战士助威；乌干达阿卢尔地区的恩达腊有8条音条，固定于一个起共鸣作用的地坑上，只为当地苏丹特有。



马林巴

中、南美洲木琴　流行于中美和南美地区的木琴称马林巴，以危地马拉和墨西哥南部最盛行。现在的中美洲木琴，在结构、制作和使用等方面，均具有较高水平。墨西哥的马林巴音域达5组，音条竖排成半音和全音两列，每根音条下有一根用雪松或桧柏做的方形共鸣管，管底贴有薄膜，整个琴装在一个长约150~180厘米的长方形木架上，由各持一对槌的4名演奏者同时击奏。危地马拉的类似的大型马林巴，音域多达6~7组，用橡皮或毛毡头槌击奏，发音柔美，通常2~5人，有时多达7人演奏。

木琴较早兴起于东南亚。印尼爪哇帕那塔兰寺庙中，有14世纪的同时击两根音条的槽架木琴的图象。苏格兰的音乐学家P. R. 柯尔比认为：东南亚可能是木琴的发祥地。非洲有关木琴的记载始见于17世纪，该地区木琴的一般形制、调音、击奏技法等，均与东南亚相似。柯尔比经实地调查肯定非洲木琴是从马来亚传去的。一般认为美洲木琴是随着被贩卖的黑奴从非洲传去的。马林巴一词可能源自中、南非洲的班图语。19世纪末竖排木琴经危地马拉人S. 胡尔塔多改进为现代较高级的马林巴。美国作曲家P. 克里斯汤写有马林巴和管弦乐的小协奏曲；法国作曲家米尔奥写有一首马林巴协奏曲。欧洲木琴的记载最早见于1511年，当时称为“木棒”，为25根圆柱状音条。17世纪初始有扁方音条的记载。18世纪出现过用键盘击奏的木琴。19世纪30年代，俄籍犹太人J. 古西科夫演奏草垫木琴引起F. 门德尔松等人的重视，以后即进入管弦乐队。典型作品如C. 圣－桑斯的交响诗《死之舞》，用木琴再现骨架摇动声。Д. Д. 肖斯塔科维奇在《第五交响曲》等作品中也用了木琴。

中国清代曾传入缅甸皇家木琴帕塔拉（嘉庆《大清绘典图》称“巴打拉”）。至今有些地方民间乐队仍沿用这种单列竖排木琴。日本歌舞使用的木琴也与东南亚槽架木琴相似。竖排乐队木琴随管弦乐传入中国，横排乐队木琴于50年代从苏联传入。形形色色的小木琴，在中外普遍用于儿童音乐启蒙教育。

【散扎】

（sanza）　拨奏体鸣乐器。流行于非洲、南美洲一些地区的民间乐器。它在各个地区有不同的称谓，东非、东南非称为玛林巴，津巴布韦称为姆比拉，刚果、中非共和国称为利肯贝，欧洲人则称它为薄片琴、拇指钢琴，是非洲黑人的代表性乐器之一。

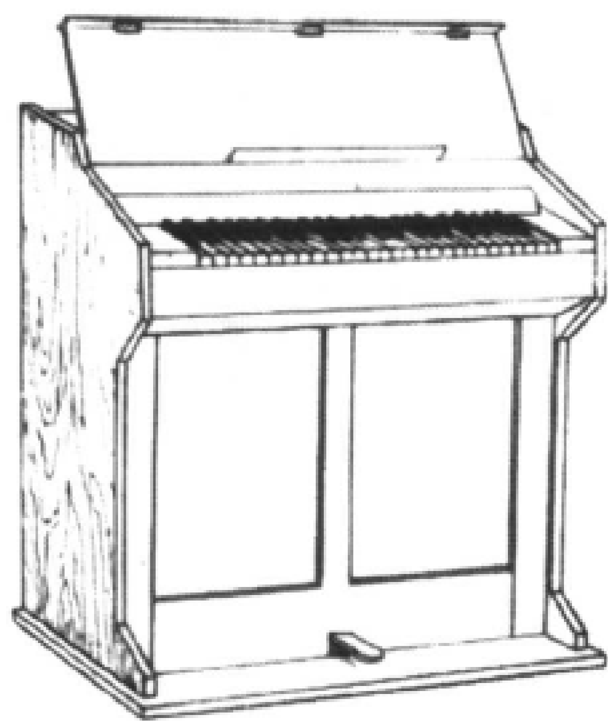
散扎的结构为：在一块扁平的长方形木板或木匣上，排列一排或两排长条金属

片或木片（亦称簧舌），数目 8～40 片不等。薄片的上端用一板条压住，另一端可拨动。演奏时用两手拇指拨弹发音。有的在琴匣中放入小石子或金属片，演奏时边拨弹边摇动发出沙沙声。有时还在散扎外面套上半个大葫芦，以加强共鸣。

散扎的定音有多种，五声音阶、七声音阶都有。将薄片往上或往下移动，可以改变其音高。它的音色柔和，音量不大，常用来伴唱，也可独奏或合奏。

【钢片琴】

（celesta） 击奏体鸣乐器。用于欧洲管弦乐队中的打击乐器。原名来自法文“céleste”为“天上的”、“神奇的”之意。外形如小型簧风琴，声源体为金属板条，以类似钢琴的击弦机击奏，有踏板制音器控制音响的长短，和键盘钢条琴相似，但每一钢音条下方附有共鸣管，放大音量，并使音色清晰纯净。钢片琴音域一般为 c～c^4，达 4 个八度。



钢片琴

钢片琴为法国 A. 米斯泰尔发明。最初的发音体用一系列的音叉，亦称音叉琴。1886 年正式命名为钢片琴。实际现在的钢片琴音条和共鸣管均以铝制作。П. И. 柴科夫斯基在《胡桃夹子》中，用此乐器的缠绵音响来暗示第二幕中《糖果仙人舞曲》的粘性与甜美。巴托克的《为弦乐器、打击乐器和钢片琴所写的音乐》为钢片琴的典型曲例。

【钟琴】

（glockenspiel） 击奏体鸣乐器。主要用于欧洲管弦乐队中的打击乐器。以一



钟琴

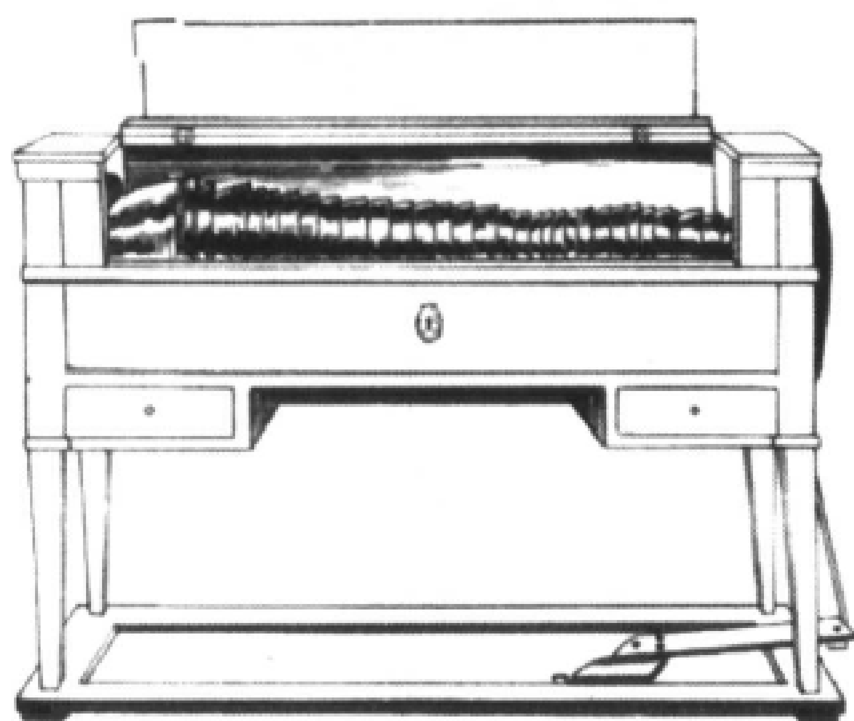
系列按音阶定音的钢条组成。钢条的频率与厚度成正比，与长度平方成反比。按钢琴键顺序两行排列于盒内，置于架上演奏。以 2～4 支琴槌演奏，槌头为橡皮、玻璃、金属或木质。音色明亮而透彻，延续力强。音域因乐曲长短而异，常见音域为两个半八度，自 g～c^3（实音比记谱高八度）。另一种专为行军时用的钟琴，称利拉式钟琴，是把钢条（现通常用铝合金条）固定在外形似利拉的框架中，钢条由下而上排列，右排为自然音阶，左排为其半音，框架下端装有手柄，便于携带，19 世纪下半叶见于德国军乐队，现盛行于美国军乐队。

早期的钟琴为一串串小钟，装在利拉形的框架中，后由钢条取代小钟。18 世纪末出现键盘式钟琴与槌击式钟琴，后者发音丰满而明亮，更为常用；前者音响较弱，音域较宽，今日已少见。W. A. 莫扎

特的歌剧《魔笛》，П. И. 柴科夫斯基的舞剧《胡桃夹子》、《天鹅湖》中都使用过钟琴。

【玻璃琴】

（glass harmonica） 擦奏体鸣乐器。流行于德意志、奥地利等欧洲国家。外型如小型簧风琴，通常无键盘。将不同音高、由大渐小的玻璃杯盘侧向排列，穿于



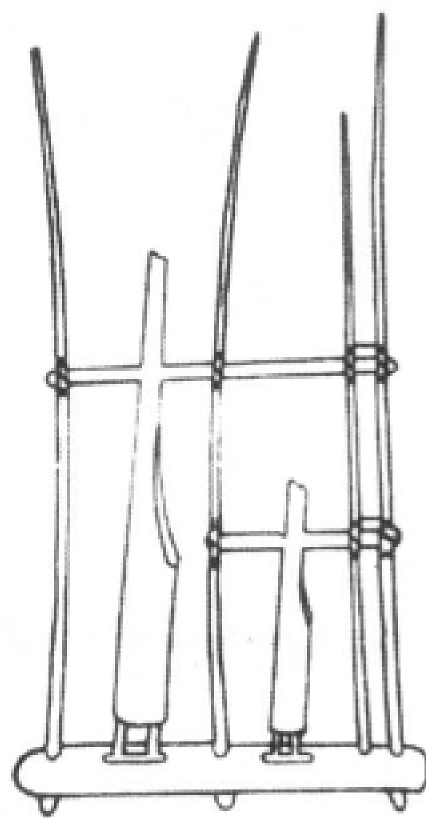
玻璃琴

一水平轴上，轴端以杠杆连踏板，踩动踏板使半浸于浅水槽中的玻璃杯盘旋转，以手指摩擦湿润的杯盘上部边缘发音。1784年在德国改为键盘演奏。

以玻璃器皿作乐器，波斯于14世纪已有，称为“乐杯”。1743年左右，爱尔兰人R. 波克里奇设计出一种“仙乐琴”，为一套玻璃杯，以盛水深浅定音的高低，演奏时用湿润的手指摩擦杯的边缘发声，偶尔也用小槌击奏。据记载：波克里奇用“仙乐琴”演奏过亨德尔的《水上音乐》。1763年著名科学家B. 富兰克林在伦敦见到这种乐器，加装机械传动，称为“和音琴”（即今日玻璃琴）。1929年德国人B. 霍夫曼设计出一种玻璃竖琴，是以46个不同音高的玻璃杯装在一个共鸣台上。W. A. 莫扎特为玻璃琴写过《C大调柔板》及《柔板与回旋曲》等作品。

【安格隆】

（angklung） 摇奏体鸣乐器。流行于印度尼西亚的传统乐器。有摇奏与击奏两种。摇奏安格隆是在竹制框架上穿以2～3根长短粗细不等、音高彼此相距8度的竹筒，竹筒上端削成长舌形，下端呈凹形，插入框架底部粗竹筒的长方形槽内，演奏时前后摇动框架，使架上竹筒撞击槽壁，发音清脆，一人同时可用两架持奏。安格隆最初为节奏乐器，后经改良按十二平均律定音并组合成套，一套可达50～70架。击奏安格隆是一种竹制的、形似木琴的乐器。用绳把12～14根长短不一的竹筒，排放在木架上，以两根竹棒或木棒击奏，是佳美兰乐队的曲调乐器之一。



安格隆

【沙槌】

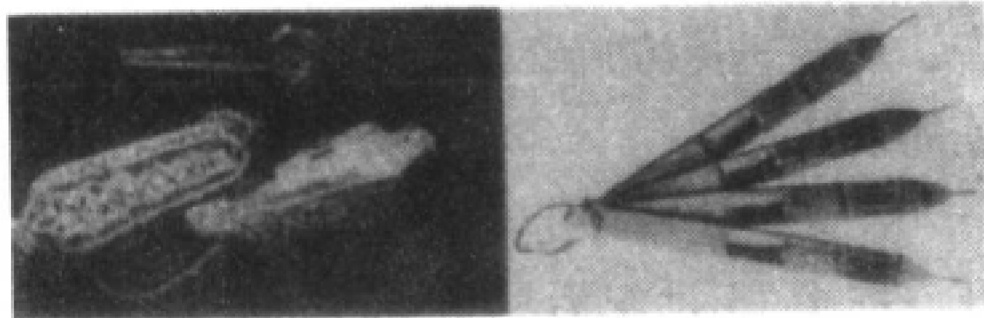
（maracas） 摇奏体鸣乐器。亦称沙球。起源于南美印第安人的节奏性打击乐器。传统沙槌系用一个球形干葫芦；内装一些干硬的种子粒或碎石子，以葫芦原有细长颈部为柄，摇动时使硬颗粒撞击葫芦壳壁发声。也有木制、陶制、藤编和塑料制等形状类似的沙槌，内装珠子、铅丸等

物。通常双手各持一只摇奏。在中、南美洲各族民间舞蹈和音乐中，沙槌是不可缺少的乐器，并普遍为世界各地的轻音乐队、伴舞乐队和爵士乐队所采用。

沙槌在拉丁美洲各国有多种形制。巴西有用马口铁制作的、以两个截头圆锥体的大口互对而成的沙槌；古巴有用椭圆形古伊腊葫芦做的沙槌；还有哑铃状的双头沙槌和十字形的多头沙槌等。各国的名称不一。常用名称“马拉卡斯”源自哥伦布发现美洲大陆前的印第安阿洛柯语。

【口簧】

（Jew's harp） 拔奏体鸣乐器，亦称“口弦”，流行于世界各国许多地区。在中国主要流行西南、西北、东北等地 20 多个少数民族中，多用于娱乐及男女社交活动。各民族都有自己的称谓。汉文史籍中曾用响篾、口琴、口弓、篾片、拉篾、篾琴等名称。它源于古代的“簧”。《诗经·鹿鸣》中的“吹笙鼓簧”，是关于口簧的最早记载。宋陈旸《乐书》云：“传称王遥有五舌竹簧，今民间有铁叶之簧”。这说明 900 多年前已出现五片竹制口簧和铁制簧。



竹制口簧　　　　金属口簧

口簧有竹制和金属制两类。分单片、多片各种。竹制口簧，一般为“自簧”，即用带皮金竹削薄后，从竹片本体的中间刻制出簧舌，其音高与簧的长短、厚薄、宽窄有关。多片金属口簧，常用铜制，形状与竹制口簧相仿，较短小，铁框铜簧钳形口簧，均为异簧，以细铁条为框，中间另装一根钢条为簧。

口簧的演奏方法是：左手持口簧根部，将口簧上部轻咬于上下牙齿之间，右手以手指拨动簧舌自由端、或拉动系于右端一细线使自由端发音，有时伴以哼吟声。口簧是利用人的口腔为共鸣箱，借助口腔、唇、颊、舌的位置改变而发出基音上方的不同谐音，音色浑厚低沉。多片口簧一般一片发一音，或发两音以上的泛音。台湾省少数民族中流行的口簧多至 8 簧，4 簧的簧片音高为 c^1、d^1、f^1、g^1。

亚洲及大洋洲多为竹、木口簧，印度和欧洲多为金属口簧，竹木口簧和金属口簧的音色各有特色。

【编鼓】

（hsaìng－waìng） 膜鸣乐器。缅甸的传统打击乐器，亦称围鼓。由 17～21 个由小到大的双面鼓组成，排列悬挂于一个环形的木框架上。鼓形细长，蒙以牛皮或羊皮，鼓面上用大米饭和树木灰混合物粘糊以调节音高和音色。有的按五声音阶定音，有的按自然七声音阶定音，音域为 $G \sim a^2$（或 c^3）。演奏者坐在鼓中间，用手指敲击鼓面。小型鼓用食指，大型鼓用除拇指外的其他 4 指击奏。既能演奏高昂雄壮的乐曲，也能演奏柔和委婉的抒情乐曲。它是缅甸大型乐队中的指挥，也是演奏旋律的主要乐器，常用于独奏或乐队中的领奏。

【塔布拉】

（tablā） 击奏膜鸣乐器。流行于印度和南亚一些地区的较有代表性的打击乐器，用于器乐合奏和为舞蹈伴奏，也可独奏。这是由名为塔布拉和巴亚组成的一对

鼓。塔布拉的鼓身呈碗形，木制，高约57厘米。鼓面直径约17厘米，单面蒙以羊皮，用皮条绷紧，鼓身与皮条之间塞有木块，用于调节鼓膜的松紧。巴亚的鼓身呈杯形，木制或金属制，高约32厘米。鼓面直径为22厘米，单面蒙以羊皮，由皮条勒紧。塔布拉和巴亚的鼓膜上粘有一种特制的胶泥，称为“鼓眼”，用来消除杂音，使鼓的音色更为浑厚。

塔布拉可准确地调音，其音高按“拉格”的需要确定。巴亚的音高一般调成比塔布拉低八度。用手指和手掌击奏，右手击节奏，左手击低音。由于两鼓所击节奏不同，鼓手必须有精确的记忆力和敏锐的节奏感。

【定音鼓】

（timpani） 击奏膜鸣乐器。为管弦乐队最重要的打击乐器。定音鼓可按乐曲要求的音高定音，并在演奏过程中可在一定范围内改变音高。管弦乐队至少用两只，现代常用3、4只以至5只大小不同的定音鼓。通常定音鼓的尺寸和音域为：

鼓面直径（厘米）	83	78	71	64	57
音域	$^{\flat}B_1$～G	$^{\flat}E$～A	F～c	$^{\flat}B$～f	d～$^{\sharp}g$

通常一套定音鼓由一人击奏，特定的乐曲也有用更多的鼓和更多的鼓手击奏。如H. 柏辽兹的《追思曲》用10多只定音鼓演奏。

定音鼓音质刚柔兼俱，音量变化幅度大。在乐队中，用定音鼓作滚奏、和声及旋律经过句，衬托渲染节奏、色彩、力度和气氛，效果都很突出。现代踏板控制的机械定音鼓，还能作滚雷似的滚奏和从一个音到另一个音的滑奏。鼓槌的硬软和敲击鼓面的不同部位，都能影响音质变化。定音鼓的制音常由鼓手直接用手控制；弱音常是放一片织物于鼓面上，现在更常用较软的槌轻击使音减弱。

种类 定音鼓的腔体象一只底部呈半球形的大锅，口上蒙以皮膜，藉周边的若干螺栓调节松紧。鼓腔一般用紫铜或黄铜制作，晚近也有用铝和玻璃纤维制作的鼓腔和聚酯薄膜鼓皮。

结构不同的定音鼓有以下几种：①手调定音鼓。老式鼓，靠拧紧螺栓（6～8个）调节鼓皮的松紧。②机械定音鼓。出现于19世纪，在手调定音鼓的基础上，加一套与各个调节螺栓相连接的张力拉杆，只需摇动一个手柄，即可使所有螺栓同时松紧。这种定音鼓一般都装有调音标尺，摇动时看标尺就可知道定在什么音上。③行进定音鼓。和机械定音鼓相似，鼓腔一般用铝或玻璃纤维等轻型材料制作，用背带将鼓栓在胸前击奏，常用于欧美的行进乐队。④万能定音鼓。为一种轻便的脚踏定音鼓，形制与机械定音鼓类似，由踏板控制张力拉杆调音。还有一种可藉旋转鼓体操纵拉杆调音的定音鼓。⑤踏板定音鼓。又称半音定音鼓，现代管弦乐团一般都用这种鼓，由一个粗重的底座和若干撑杆与鼓体连接，以踏板操纵变音，调音迅速准确，适合乐团在固定场所使用。

沿革 定音鼓起源于阿拉伯的纳加拉鼓，约于13世纪后期传入欧洲。经改进，15世纪用于军队，行军时一边一个置于马背上。约于17世纪，在鼓圈上装置调节鼓膜松紧的螺栓，不久即被用于管弦乐队。

最早把定音鼓用于管弦乐的是意大利作曲家C. 蒙泰韦尔迪，用在他的歌剧《奥尔甫斯》（1607）中。历代著名作曲家对定音鼓的使用有独到之处，L. van 贝多

芬在《第九交响曲》中用定音鼓独奏出八度大跳音程，就是一次创造。柏辽兹在《幻想交响曲》中以4只定音鼓组成鼓声和弦，表现远处的隐隐雷鸣，L. 施波尔曾用6只定音鼓来表现地震。德国作曲家J. 陶施（1827～1895）写过一首《六只定音鼓的协奏曲》；俄国作曲家A. N. 切列普宁写过一首乐队伴奏的《定音鼓小奏鸣曲》。

【电鸣乐器】

（electrophone） 以电子方法改变或摹拟传统乐器的发音的乐器。常简称电乐器。常见的电乐器按其功能可分为如下4类：

电扩音乐器 简称电声乐器。这类电乐器的基本工作原理是先用某种换能装置把传统乐器的声振动变换为与之相应的电能，再送入电子放大器放大，并作适当的音色滤波处理，最后用扩大了并修饰了的音响放出。电吉他是这类电乐器的典型代表。常见的电吉他是将一个条状电磁拾音器安放在琴弦下面靠近乐器音窗的某个部位，当拨动钢质琴弦时，由于振动的琴弦改变了穿过线圈的磁力线数量，就在线圈中产生了与琴弦振动相应的感应电压。此电压经滤波并放大后，即产生新的音色效果。为了扩大音色的可变范围，一些电吉他沿弦长部位安置有2～3个拾音器，以检拾不同的谐波振动成分。随后用电位器调整各拾音器的输出量，就可合成范围较大的音色变化形式。

近年来工程师G. 鲍利发明了一种不用钢丝弦，而用光学纤维作弦的电吉他。吉他上端装有一只发光二极管，光通过光学纤维弦。当拨动弦时，一部分光就会被散射离开琴弦。每根弦的振动波长决定了光散失的程度；剩下的光沿纤维弦传到吉他体内一个光检测器上，再变换成电流送入放大器发音。据称这种吉他不受周围交流磁场的干扰，因此不会有交流声产生，音质更纯。其他形式的电气乐器还有电小提琴、电大提琴、电钢琴、电琵琶、电阮、电柳琴等。



电风琴

纯电子乐器 通称电子乐器。这是品种形式最多、流传最广的一类电子乐器，其中最主要、最普遍的是各式各样的电子风琴（俗称电子琴），其主要特性均源于摹拟传统管风琴的种种功能。其他如电子钢琴、弦控式电子乐器、吹奏式电子乐器等，都属于这一类。其基本原理是将电子音源产生的波型经频谱合成及滤波电路形成多种不同的音色，再经音型电路（包络产生器）形成吹、拉、弹、拨的演奏效果，送至放大器输出。复杂一些的电子乐器加有自动伴奏器和人工残响等功能，使一个人的演奏有如一个小乐队的效果。由于电子乐器的音源不是取自弦、簧、管、膜等机械体的振动，而是直接用电子方法产生，因此有着任意而宽广的音域、音准和频率，稳定度可达到很高标准，音色可

以用各种电子方法合成，在同一乐器上可形成多种音色。

电子转奏器 亦称半电子乐器。这是一种能将任何乐器、甚至人声转变为各种电子乐器音色的乐器。称它为“半电子乐器”，是因为它的音源并非直接来自电子音源，而是来自传统乐器本身，但通过声-电换能器将其变为相应频率的电振动，此后的音色变换方法，则和一般电子乐器采用的方法十分相似。电子转奏器的最大优点是演奏者不必改变传统的演奏手法，就能得到比电扩音乐器更多种完全不同于传统乐器音色的效果。

电子音响合成器 它是一种音响的“调色盘”。它使用较少的几种基本“声源”电路，由操作者对这些电路作不同的组合联结和调整，就可以得到非常多样的音色：可以是音乐性的，随后供操作者以键盘演奏乐曲；或是效果性的，用以模仿各种自然音响，如雷电、风雨、海浪、爆炸、动物叫声、机械轰鸣等，以及自然界从没有过的奇特声效。

使用一般电子音响合成器时，由于要经过合成手续，故演奏操作速度一般低于普通电子乐器；因此它更适于在电影、电视、广播等方面的音乐和效果录音中使用。最早的电乐器可以追溯到约1904年，美国科学家T. 卡希尔发明了泰尔哈莫纽姆，它通过旋转着的铁质齿轮对线圈进行电磁感应产生音源，随后以电合成方式形成多种音色。在原理上它是电子乐器的前身。

1920年，苏联无线电工程师Л. С. 捷尔缅发明了差频式电子乐器，用两个电子管高频振荡器产生的差拍音作为音源。这种电子乐器没有琴键，演奏者以两手分别离开或靠近乐器某些部位，就能改变音高和音量。1928年，法国作曲家兼电气工程师M. 马特诺发明了用电子管产生音频，用键盘控制音高的电子乐器。从1927～1936年期间，相继产生了许多种电乐器。但由于当时科学技术水平的限制，除电吉他、电钢琴等一类电扩音乐器外，电子乐器没有达到完美的地步。40年代末和50年代初，电子乐器由于使用了晶体管及借鉴电子计算技术的某些原理，使其在自动伴奏等辅助功能上有了不少创新。音乐电子转奏器及电子音响合成器也相继问世。

60年代以后，家用电子乐器也都具有了自动打击乐节奏、自动和声、分解和弦伴奏以及人工残响等功能。70年代末，大规模集成电路的出现，使电子乐器更加小型化和多功能化。1978年后，中国也相继有电子钢琴、弦控式电子乐器、电子风琴、音乐电子转奏器及电子音响合成器等研制和生产。弦控式电子乐器能较好地模拟中国传统乐器的音色和演奏风格。

【色彩乐器】

（colour instruments） 泛指音乐演出时，能同时提供光线色彩与之相配合的一些乐器与仪器。外形似风琴，以键盘演奏或控制，故又称色彩风琴。这种乐器多数并不发出音响，而是与音乐同步表演；也有与某一乐器（例如钢琴或管风琴）结为一体，是名符其实的色彩乐器。

最早提出音乐与色彩联系在一起的，是17世纪德国人A. 基歇尔。他在著作中提出：音乐是光线的模仿，二者是可以互为表达的。最早从事这一理论实践的是法国人L.-B. 卡斯特尔，他于1720年出版了《音乐与色彩》一书，1734年设计了一种“视觉哈普西科德”，将音阶按光谱的位置排列分配，一个键连接一种颜色，按键演奏乐谱，光线就从透明色彩带传

出。由于当时尚未发明电器，仅靠蜡烛灯光显示，未获成功。1881 年，美国人 B. 毕晓普设计过一种能演奏音乐的色彩风琴。他用的是一架小型风琴。首次试验成功的是 1895 年 A. W. 里明顿教授创制的"里明顿色彩风琴"。风琴本身不出音乐，而是配合乐队和其他乐器将色彩投影到银幕上作同步表演，这种实际是仪器的"乐器"。更为精巧的是丹麦歌唱家兼科学家 T. 维尔夫雷德于 1925 年在纽约演出的"克拉维勒克斯"，其外形如一张斜面写字台，有各种旋钮与开关。1926 年，他与美国费城交响乐团合作演出了 H. A. 里姆斯基-科萨科夫的《天方夜谭》，在视觉与听觉的结合上，效果颇佳。A. H. 斯克里亚宾是色彩音乐的热心倡导者。其交响诗《普罗米修斯》（又名《火之诗》）总谱上写有一行色彩谱，详细标明用何种色彩与音乐配合进行。现代采用更先进的电子合成器与激光技术，以立体投影于空间而非银幕。

"色彩乐器"一词，也指某些具有鲜明音色特点而又不属于常规管弦乐队中的乐器，被用于乐队编配中时，常以"色彩乐器"作相对称谓，如吉他、萨克斯管、木琴及其他只用于民族民间乐队的乐器。此时，"色彩乐器"一词为管弦乐法中的专用术语。

【移调乐器】

（transposing instrument） 指一些实际发出的音高与记谱音高不同的乐器。可分为两类：①同调移调乐器。其实际音高与记谱音高相差八度例如用高八度记谱的低音提琴、低音大管等和用低八度记谱的短笛、木琴、钢片琴等。这种记谱法可以减少谱上出现过多的上、下加线。②异调移调乐器。其实际音高与记谱音高相差为非八度音程。此类乐器主要是管乐器，除长号外，凡非 C 调者几乎都是移调乐器，如单簧管、英国管、圆号、小号等。习惯上乐器名称之前都加以调号说明，如♭B 调单簧管。其意即指当记谱为 C 音时，实际上发出的音为低二度的♭B 音。但各种乐器记法又有不同的习惯，颇为混乱。例如 F 调圆号，其 F 的实际音高要比记谱的 C 音低五度，但 F 调小号，则指发出的 F 音比 C 音高四度。因而读谱或记谱时，必须牢记传统的习惯，才能正确理解两者之间的关系。移调乐器约自 18 世纪开始，主要由于管乐器是按泛音列发音，其演奏技术受乐器筒音的音高所制约，由此产生了移调记谱法。这种记谱法虽然对作曲和指挥等增加了许多困难，但给演奏带来很大方便，既简化了记法又能适应其演奏指法。20 世纪以来，有些作曲家曾采用实际音高记谱，但很多作曲家对多数移调乐器仍按传统习惯记谱。

【校音器】

（pitch - carrying instrument） 校正音高或给予标准音高的工具。种类甚多。

音叉。弯成并行叉形的金属棒，敲击叉形上部发音。为英国著名小号演奏家 J. 修尔于 1711 年所发明。音叉发音主要是基频振动，因而泛音极少，且十分纯正。近代音叉是经 19 世纪中叶巴黎科学家改进的，到 19 世纪末，美国的芝加哥人德岗用钢条代替音叉，制成 6 条一套，将每条的 a^1 音的音高定为每秒 435～440 赫兹，每条之间的频率相差 1 赫兹，以便于各种标准音高定音之用。

音管。①簧管：最方便、最大众化的一种，至今仍很流行。为金属或塑料制小

管，内附簧片、外刻音名。有一管和多管的。一管的以C为标准音，多管的每管一音；也有一管两音，每端一簧。小提琴专用有G D A E 4管，吉他专用有6管，有的并成圆盘形；②哨管：长尺余，一端有哨嘴，另端为活动推塞，上有刻度，按刻度推动活塞，可获得不同标准音高。最初用于弦乐器定音，18世纪初盛行于教堂合唱班，当时音高 a^1 等于每秒442.5赫兹。管音易受温度与湿度影响，在音准方面不及音叉。

电子校音器。用半导体、集成电路等装备的现代仪器，能发出要求的音高，也能显示乐器发音的音高。这种仪器正逐渐被推广使用。

【节拍器】

（metronome） 确定节拍速度的仪器。1696年巴黎人E. 卢列创制第一架节拍器（当时高约2米）之后，有过各种类型。至今普遍使用1816年奥地利人J. N. 梅尔策尔所发明的节拍器。外形呈金字塔形，高约25厘米，内部为时钟结构，有齿轮及发条；正面有一摆动杆，下方为摆锤，摆杆上有游尺。按乐谱标记速度要求，将游尺移到钟面上所刻相符数字（40～203），拨动摆杆，即可发出所需节拍速度的嘀哒声。约在1945年瑞士钟表业生产有袖珍节拍器，形如挂表。现代采用半导体和集成电路的石英节拍器，小巧灵便，具有多种功能。

机械节拍器曾被作为一种节奏性乐器使用。巴西作曲家H. 维拉－洛博斯在作品中用3个不同速度的节拍器当作节奏乐器使用。匈牙利作曲家G. 利盖蒂在《交响诗》中用过100个节拍器以各不相同速度鸣响。

六、作曲家

【阿尔贝蒂，D.】

（Domenico Alberti，约 1710 ~ 1740） 意大利作曲家、哈普西科德演奏家、歌唱家。约 1710 年生于威尼斯，1740 年卒于罗马。曾师从 A. 比菲和 A. 洛蒂学习歌唱和对位法。1736 年充当威尼斯大使的侍从到过西班牙，后在罗马的莫利纳里侯爵家从事家务。他的哈普西科德奏鸣曲均为晚期创作，约有 36 首，其中只有 14 首完整地保留至今。这些奏鸣曲都是用二段体写出的两个不同性质的乐章组成：第 1 乐章包含有奏鸣曲式的结构因素，第 2 乐章是结构简单的舞曲。阿尔贝蒂在音乐史册上留名主要是他的奏鸣曲。这些奏鸣曲的左手部分惯用分解和弦音型作为伴奏（其奏出的次序为低音、高音、中音和高音）。这种分解和弦音型，后人称之为“阿尔贝蒂低音”。

【阿尔韦尼斯，I.】

（Isaac Albéniz，1860 ~ 1909） 西班牙作曲家、钢琴家。1860 年 5 月 29 日生于莱里达，1909 年 5 月 18 日卒于康博莱班。4 岁在巴塞罗那的罗梅亚剧院开钢琴独奏音乐会，6 岁到巴黎从 A. F. 马蒙泰尔学习，7 岁入马德里音乐学院，12 岁毕业获钢琴系 1 等奖。以后到西班牙和南北美各城市旅行演出。回欧洲后，1874 年入比利时布鲁塞尔音乐学院深造，从师 L. 布拉桑。翌年在布达佩斯遇到 F. 李斯特，受其指点，1880 年已驰名欧美。在 1880



阿尔韦尼斯像

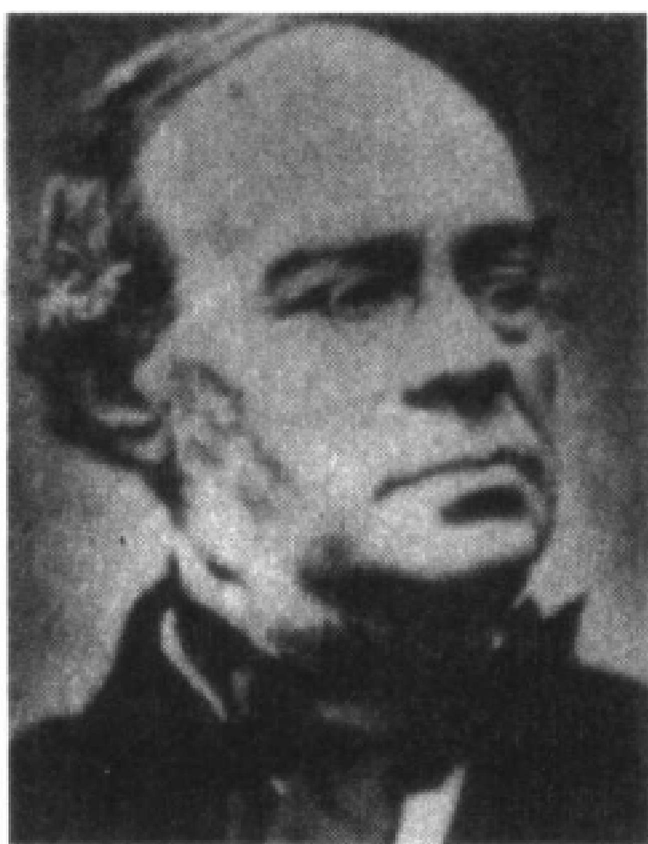
~1892 年间他的作品已达 250 首。这些作品虽然没有采用真正的民间曲调，但具有西班牙色彩。1892 年到伦敦，创作了西班牙题材的歌剧《佩比塔·希梅内斯》，获得成功。1893 年定居巴黎，在 V. 丹第、G. 福雷、P. 迪卡斯的影响下，创作更趋成熟。他的钢琴曲《伊比利亚》4 集，以丰富的和声，多彩的音响节奏，烘托出西班牙的气氛。阿尔韦尼斯是现代西班牙民族乐派的奠基者。他把西班牙民间歌舞的节奏与乐汇、吉他琴的音色移植到钢琴音乐中来；他是把充满豪放和跃动感的西班牙音乐的魅力，通过钢琴介绍给欧洲的第一位西班牙作曲家。

【阿卡代尔特，J.】

（Jacques Arcadelt，1505？～1568）法国佛兰德作曲家。生地不详，可能在法国。1568年卒于巴黎。约1530年在里昂出版过作品；曾在佛罗伦萨和威尼斯与P.韦代洛等从事音乐活动。1539年任罗马西斯廷大教堂歌手，后是该堂圣乐团指挥。他在罗马任职期间，曾于1546和1551年两次去过巴黎。1555年起定居巴黎，自1557年起在法国皇家小教堂任职。阿卡代尔特是法国佛兰德乐派的代表人物，早期意大利牧歌的作曲家，共作有多声部牧歌200余首，曲调优美，富于抒情性，在风格上带有北方痕迹。约在1538年出版的一批牧歌曾是16世纪最畅销的作品。他在巴黎时期作了120余首情调哀婉的法国歌曲和3部弥撒曲。他的名作《圣母颂》就是从三声部的法国歌曲改编为独唱曲的，后来F. 李斯特又据此作有改编曲。其他还作有约20首经文歌。流传至今的作品有三声和四声部牧歌集6册，四声至六声部弥撒曲3册以及四声部经文歌等。

【阿莱维，E. L.】

（Elias Levy Halévy，1799～1862）法国作曲家。1799年5月27日生于巴黎，1862年3月17日卒于尼斯。父母为犹太人，父亲是学者和诗人。9岁入巴黎音乐学院。12岁从L. 凯鲁比尼学作曲，受到老师的赏识。1819年获罗马大奖。在意大利留学期间开始创作意大利式的歌剧作品。1827～1840年任巴黎音乐学院和声、对位、赋格、作曲等课教授，C. 古诺、G. 比才、C. 圣－桑斯都是他的学生。阿莱维是法国大歌剧的代表作家之一，他的



阿莱维像

歌剧多数表现反抗民族压迫的历史题材，其中较著名的有：表现塞浦路斯人民反抗威尼斯统治者的《塞浦路斯女王》（1841）；表现法国人民反抗英国统治者的奴役压迫的《查理六世》（1843）；表现中世纪宗教裁判所迫害犹太人的5幕大歌剧《犹太女郎》（1835）等。阿莱维的歌剧气派雄伟，色彩浓郁，富于戏剧性，具有强烈的时代气息和现实意义。

【埃尔加，E.】

（Edward Elgar，1857～1934） 英国作曲家。1857年6月2日生于伍斯特附近，1934年2月23日卒于伍斯特。自幼随父亲（圣乔治天主教堂管风琴师）学习小提琴和钢琴，但主要靠自学。1873年起在伍斯特合唱团乐队中拉小提琴、弹钢琴和从事指挥。1885年继承父职任教堂管风琴师。1890年，以序曲《弗鲁瓦萨尔》引起人们的注意。但真正给他带来声誉的是管弦乐《谜语变奏曲》（1899）和清唱剧《杰龙修斯之梦》（1900，根据红衣主教纽曼的诗词谱曲）。这两部作品被誉为英国音乐开始复兴的标志。此后他又写了序曲《在伦敦城中》（1901）、清唱剧《基督

使徒》（1903）和《王国》（1906）等一系列作品。1908年以后，埃尔加专注于大型器乐曲的创作。如2首交响曲（1908、1910）、《小提琴协奏曲》（1910）、交响练习曲《福斯塔夫》（1913）、《大提琴协奏曲》（1919）等。1920年后，由于妻子去世，很少有重要创作。

埃尔加的音乐深受19世纪德国浪漫主义作曲家J. 勃拉姆斯、R. 瓦格纳等人的影响，同时带有某些英国风格。他热爱英国的文化和自然风光，有时也赞颂大英帝国。为英王爱德华七世加冕，他写了《加冕颂歌》（1902）。他的军队进行曲《威仪堂堂》第1首（1901），多年来一直是新闻片中不列颠皇室镜头的必不可少的配乐，也是他最流行的作品。他一生获得很多荣誉和勋章。1904年被封为爵士。1924年获"英王音乐大师"称号，1931年被封为低于男爵世袭爵位的从男爵。

【埃尔凯尔，F.】

（Erkel Ferenc，1810～1893） 匈牙利作曲家、指挥家。1810年11月7日生于久洛，1893年6月15日卒于布达佩斯。他早年曾任佩斯德国剧院的副指挥。1837年任布达佩斯民族剧院指挥，同时从事创作活动。他是一个热忱的爱国者。1845年他的一首歌曲被采用为匈牙利国歌。1853年任布达佩斯爱乐乐团指挥。1875～1884年任匈牙利国家音乐学院院长，为匈牙利的音乐教育事业作出了贡献。

埃尔凯尔的主要创作领域是歌剧。曾创作了9部歌剧，其中最重要的两部是《洪尧迪·拉斯洛》（1844）和《邦克总督》（1861）。剧本作者是匈牙利进步作家B. 艾格赖希。歌剧《洪尧迪·拉斯洛》描写已故统帅之子拉斯洛遭到哈布斯堡家族出身的国王和贵族们的诬陷，在婚礼时被逮捕处决的悲剧故事。剧中表现了对君主的诅咒和对奸臣的谴责。《邦克总督》描写13世纪匈牙利贵族反对异族统治的故事。匈牙利国王出征，外籍王后在异族支持下主持国政，匈牙利遭到涂炭；在忍无可忍的情况下，邦克总督杀死了王后。在奥匈贵族统治者互相勾结的年代，这两部歌剧的现实含义是很明显的，因此埃尔凯尔和艾格赖希被称为仇视贵族和王室的危险人物。这部歌剧于1861年上演后，曾激起了群众的爱国示威游行。当局为此对埃尔凯尔进行非难，但他没有屈服。在歌剧的音乐处理上，埃尔凯尔将匈牙利民族音乐同西欧传统歌剧形式相结合，取得了一定成功；管弦乐的运用加强了整个歌剧的戏剧效果；人物的刻画也比较富于个性。埃尔凯尔创作的其他歌剧，大部分都取材于匈牙利的民族斗争。例如1867年上演的歌剧《多饶·哲尔吉》是以1514年农民起义领袖的故事为题材；1885年上演的歌剧《伊斯特万王》，则以战胜外族侵略的开国君主的雄才大略为题材；1888年上演的歌剧《无名英雄》，是以1848年革命为背景。埃尔凯尔的歌剧在匈牙利的音乐历史上占有重要地位，他是匈牙利民族歌剧的真正奠基者。

【埃奈斯库，G.】

（George Enescu，1881～1955） 罗马尼亚作曲家、小提琴演奏家。1881年8月19日生于利韦尼·维纳夫，1955年5月4日卒于巴黎。少年时在维也纳音乐学院学习小提琴和作曲，1893年赴巴黎深造。之后长期从事公开演奏和教学活动。他的学生中，有著名提琴家Y. 梅纽因。埃奈斯库虽然长期侨居国外，但对罗马尼



埃奈斯库像

亚的民族民间音乐始终怀有深厚的感情，他是一位有正义感的进步艺术家。1937年，他公开支持西班牙人民，反对佛朗哥独裁政权，曾同西班牙著名大提琴家P.卡萨尔斯一起演出，为共和国募捐。罗马尼亚解放后，被任命为科学院院士。

埃奈斯库流传最广的作品是他的两首管弦乐《罗马尼亚狂想曲》（1901）。前一首（A大调）以民歌《石磨坊中》、《我有一角钱去喝酒》等的曲调为基本素材，描绘农村节日的热烈情景；后一首（D大调）则采用了歌曲《在一个古城堡里》的曲调为主题，整个乐曲具有深沉、抒情的史诗气质。管弦乐《罗马尼亚诗曲》（1897）是埃奈斯库的早期作品；摩尔多瓦地区拉乌塔尔民族音乐对该作品有很明显的影响。此外，埃奈斯库的主要作品还有：5部交响曲（1905、1914、1921、1934、1941），3首小提琴奏鸣曲（1897、1899、1926），《弦乐八重奏》（1900），2部钢琴五重奏（1895、1940），歌剧《奥狄浦斯》（1921～1931）等。

【艾夫斯，C. E.】

（Charles Edward lves，1874～1954）

美国作曲家。1874年10月20日生于康涅狄格州丹伯里，1954年5月19日卒于纽约。父亲是铜管乐队队长，音乐教师，爱好多调性等不协和音响实验，这对艾夫斯日后的创作有很大影响。艾夫斯幼年随父亲学习音乐，1894年入耶鲁大学从H.帕克学习作曲。1898年毕业后，专营保险业，并且业余从事作曲。他的重要作品有：第1～4交响曲及《假日》交响曲（1904～1913）、第1管弦乐组曲《新英格兰的三个地方》、第2钢琴奏鸣曲《马萨诸塞州的康科德，1840～1860》（1910～1915）、《第二弦乐四重奏》（1907～1913），以及小型乐队曲《未被回答的问题》（1906）、《中央公园的夜晚》（1906）等。在这些作品中，他使用了多调性、无调性、复节奏、四分之一音等现代音乐技法，并大量引用了美国流传的各种民间的



艾夫斯像

或宗教的音乐素材，如民歌、赞美歌、爱国歌曲、乡村铜管乐曲等。艾夫斯在世时，他的大部分作品没有得到演出，他本人也未能听到实际音响。死后，他的作品才受到重视。人们认为他不仅在美国音乐史上占有一定地位，而且也是西方最早的现代派作曲家之一。

【艾斯勒，H.】

（Hanns Eisler，1898～1962） 德国作曲家，反法西斯战士。1898年7月6日



艾斯勒像

生于莱比锡，1962年9月6日卒于柏林。青年时曾服过兵役，退伍后自1919～1923年在维也纳音乐学院学习作曲，是A. 勋伯格的学生。1924年获维也纳市创作奖。1925～1932年在柏林音乐高等学校任教，并写作具有十二音体系风格的作品。由于受马克思主义的影响，1927年开始参加各种工人合唱队的活动并担任教学工作。1929年与戏剧家B. 布莱希特合作，写出大量革命歌曲及工人歌曲，并为戏剧、电影写作音乐，成为知名的左翼音乐家。希特勒上台后，他于1933年流亡国外，经过奥地利、法国、荷兰，1934年暂居丹麦，与布莱希特继续合作。以后曾去英国写电影音乐，去美国作巡回演出。1937年支持西班牙的反法西斯战斗时，他曾为国际纵队写过一些战斗歌曲。1938年去美国后，在纽约新社会研究学校及南加利福尼亚大学任教。1942年在好莱坞从事电影音乐写作，曾担任喜剧大师C. 卓别林的音乐助理。1947年写成《电影音乐作曲》一书。艾斯勒在美国积极参加进步活动，1947年被美国非美活动委员会传讯。因拒绝回答问题，被判处监禁。后经国际进步人士卓别林、A. 科普兰等组成营救委员会向美国政府提出抗议，始于1948年被改为驱逐出境，到维也纳居住。德意志民主共和国成立后，艾斯勒回到东柏林定居，与布莱希特继续合作，仍从事作曲及音乐理论工作。并成为著名的社会活动家，直到去世为止。为了纪念艾斯勒，柏林有以他命名的音乐学院，并建立了他的文献馆。

艾斯勒一生写有大量著作。音乐作品有：歌曲600余首，包括《德意志民主共和国国歌》、《蓝旗歌》、《共产国际》、《工人母亲摇篮歌》等。管弦乐合唱曲多首，著名的有《反对战争》、《列宁追思曲》、《孩子之歌》；歌剧两部《歌利亚》、《约翰·浮士德》；小歌剧《圆颅党与尖颅党》；器乐曲有管弦乐组曲8首、交响曲2部，各种小型器乐曲等。此外还有电影音乐40余部，戏剧音乐30余部（主要与布莱希特合作，如《母亲》、《伽利略》等）。理论著作有《资产阶级音乐文化危机》、《社会主义音乐发展的道路》、《音乐与政治》及大量论文。1968年德意志民主共和国出版了艾斯勒作品3卷集，其中声乐曲、器乐曲及文字论著各1卷。

艾斯勒的音乐创作，早期使用十二音技法，但随着思想的变化，音乐语言也有所转变，形成了自己的风格。他的作品简洁、清新，易被群众接受。他充分利用了各种技巧，包括调式和声、爵士音乐以及现代派手法。常有非功能体系的和声进行并大量使用不协和音。他的电影、戏剧音乐富有效果，颇为人所称道。艾斯勒一生为民主及社会主义奋斗，重视工人及群众音乐活动。他对马克思主义与音乐理论作

了深入的研究。在积极探索音乐如何为社会主义、为群众服务的理论及实践方面，取得一定成绩。

【奥贝尔，D. F. E.】

（Daniol Francois Esprit Auber，1782～1871） 法国作曲家。1782年1月29日生于卡昂，1871年5月13日卒于巴黎。早年从I. A. 拉迪纳学习钢琴，1800年前曾写有若干器乐作品。1802年去伦敦学习商业。1804年回到巴黎，专心从事音乐创作。他的带小咏叹调的独幕喜歌剧《一时之误》（1805）受到意大利作曲家L. 凯鲁比尼的注意，并收他为弟子。他的第1部成功的歌剧是《牧羊的城堡夫人》（1820）。后来他与作家E. 斯克里布合作写了许多成功的歌剧。法国皇家音乐协会委托他们写的《波蒂奇的哑女》（1828），开创了法国大歌剧的时代。这是第1部历史题材（反映1647年那不勒斯渔民反抗西班牙统治的起义）的大歌剧。人物不是古希腊罗马的英雄，而是普通人民，具有传奇性的情节。音乐中运用了民间歌舞的音调和节奏，有许多合唱和群众性的壮丽场面。剧中的女主角是芭蕾舞演员。奥贝尔写了许多形象鲜明的管弦乐段落表现女主角的演出，使这部歌剧具有芭蕾舞的因素。《波蒂奇的哑女》对浪漫派歌剧的进一步发展有很大影响。奥贝尔一生写了40余部歌剧和许多宗教和世俗的声乐作品，也有不少器乐曲。他主要的成就在于他和斯克里布一起创造了新型的喜歌剧，它们题材惊险，情节曲折，富有戏谑性，有时有怪诞色彩；音乐机敏灵活地反映了喜剧情节的急转骤变，旋律清新多样，节奏活泼风趣，充满欢快的生活音调。后人称他为法国19世纪喜歌剧的代表作曲家，并将他与G. 迈耶贝尔并列为法国大歌剧的奠基者。

【奥布雷赫特，J.】

（Jacob Obrecht，约1450～1505） 尼德兰作曲家。约1450年11月22日生于贝尔根，1505年卒于费拉拉。1484年在康布雷大教堂担任唱诗班歌童的教师。1486年到布鲁日任圣多纳蒂安大教堂的圣乐团副指挥，次年应公爵埃尔科莱一世的邀请初访费拉拉。1488年回布鲁日担任原职，1490年升任乐长。1494～1500年间在安特卫普的圣母院任乐长。1500年体弱退休，1505年访费拉拉时卒于鼠疫。奥布雷赫特是佛兰德乐派的主要代表人物之一。作品以宗教音乐为主，保存至今的有27部弥撒曲（大部分是四声部的）和20余首经文歌。奥布雷赫特的创作要比他的前辈J. 奥克冈的作品有所创新，在旋律中常用模进，各声部之间采用模仿，收束感明确，并更具北国风趣。此外，他还谱写了不少世俗歌曲。

【奥尔夫，C.】

（Carl Orff，1895～1982） 德国作曲家，音乐戏剧家、儿童音乐教育家。1895年7月10日生于慕尼黑，1982年3月29日卒于同地。1913～1914就学于慕尼黑音乐学院，1915～1919在德国各地任歌剧院指挥，1920年起定居慕尼黑，从事创作与教学。他对中世纪音乐、早期巴罗克音乐、德意志民歌、非洲打击乐等有深入研究。1924年与友人D. 京特合办“京特体操－音乐－舞蹈学校”，探求音乐与语言动作的结合及各种打击乐的配合，并在此基础上写成《教学作品》，创建独特的儿



奥尔夫像

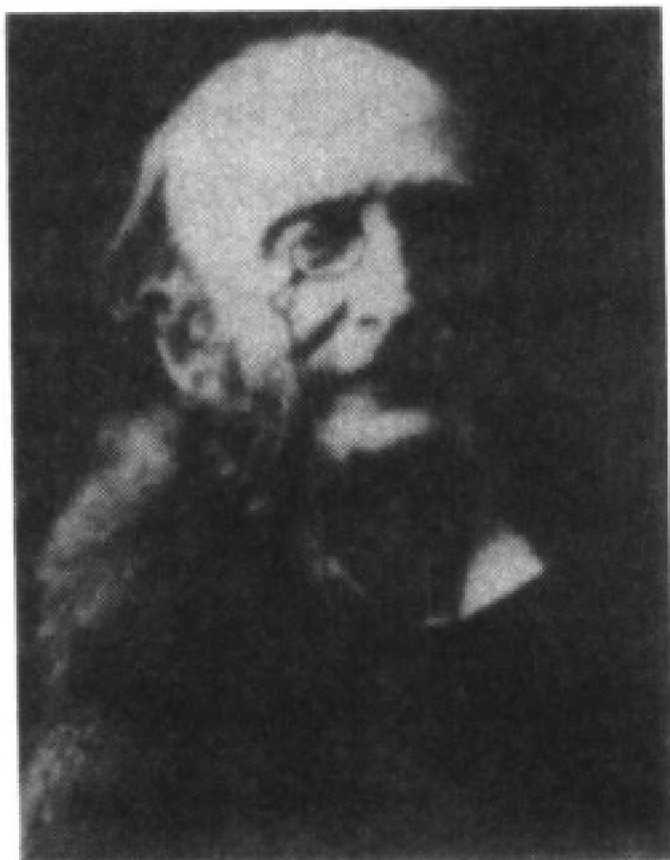
童音乐教学体系，为世界各国广泛采用。

奥尔夫的创作几乎均为舞台音乐作品，但一般不称作歌剧；虽取材于历史、民间传说或童话、神话等，但具有强烈的生活气息和哲理性。其音乐源自他对音乐戏剧的新观念，充分发挥音乐的戏剧性，并富于强烈的表现力和节奏性。带有场面和动作的清唱剧《卡尔米纳·布拉纳》（又名《博伊伦之歌》）取材于13世纪反宗教的同名德意志民间诗歌集，1937年首演后，奠定了他的世界声誉，从此形成其独创的“奥尔夫风格”。此作品与取材于公元前1世纪罗马诗人卡图卢斯诗作的“带场景的戏”《卡图里·卡尔米纳》（1942），以及取材于卡图卢斯及古希腊诗人萨福、欧里庇得斯诗作的“带场景的音乐会”《爱神的胜利》（1953）合为三部曲。童话剧《月亮》（1939）和《聪明的女人》（1943）取材于格林童话，《贝尔瑙的女人》（1947）取材于德国巴伐利亚民间传说，均自撰剧本。《安提戈涅》（1949）、《暴君奥狄浦斯》（1959）及《普罗米修斯》（1966）均根据古希腊同名悲剧的德译本谱成。他的不少作品被译成多种语言在世界各国上演。他是20世纪最有广泛观众基础的音乐戏剧家之一。

【奥芬巴赫，J.】

（Jacques Offenbach，1819～1880）

法籍德国作曲家。1819年6月20日生于科隆，1880年10月5日卒于巴黎。原姓埃伯斯特。他父亲于1800年由奥芬巴赫迁居科隆，当地人们称其为奥芬巴赫人，后来就成为他们的姓氏。父亲从事书本装订业，并为犹太教会的领唱，在家中教小提琴、长笛、吉他。奥芬巴赫从小从父亲那里接受了音乐的启蒙教育。1833年到巴黎，入巴黎音乐学院学大提琴约1年，后在巴黎喜歌剧院乐队当演奏员。这时他遇到E. L. 阿莱维，并从他学习作曲。1850～1855年他任法兰西歌剧院指挥。1855年自办剧场“巴黎人趣歌剧院”。他最初发表的作品，多为圆舞曲、大提琴曲、歌曲。他擅长演奏大提琴，尤长于即兴变奏。他最初的舞台作品都不成功。1858年作轻歌剧《地狱中的奥尔甫斯》大受欢迎。以后写了一系列轻歌剧都很成功，如《美丽的海伦》（1864）、《巴黎生涯》（1866）、《盖罗尔施泰因公爵夫人》（1867）等。1870年普法战争爆发，奥芬巴赫曾到意大利和西班牙小住。1876年到美国，参



奥芬巴赫像

加世界博览会并进行演出。晚年他计划写1部歌剧《霍夫曼的故事》，未完成就去世了，后来由E. 吉罗完成。

奥芬巴赫是法国轻歌剧的奠基人和杰出的代表。他面向大众，把舞台剧的传统、喜歌剧的形式、巴黎林荫路的活报演出与城市民谣相结合。他的曲调贯穿着大众喜闻乐见的民间音调，广泛采用生活舞蹈，如华尔兹、加洛普舞、康康舞的节奏。他的轻歌剧充满嘲笑与讽刺的内容，影射第二帝国的当权者在政治和道德上的腐败。但也有迎合当时权贵口味的一面，娱乐性强，甚至有色情性的表现。这种二重性也正是他的艺术所以能在第二帝国存在的原因。奥芬巴赫的音乐对奥地利的F. 苏佩、J. 施特劳斯，英国的A. 沙利文，匈牙利的F. 莱哈尔以及现代的美国音乐剧都有影响。

【奥金斯基，M. K.】

（Michal Kleofas Ogiński，1765～1833）波兰作曲家。1765年9月25日生于华沙附近，1833年10月15日卒于佛罗伦萨。他一生主要从事政治活动，是一位政治家兼外交家，音乐创作只是业余活动。早年从作曲家J. 科兹沃夫斯基学音乐理论和钢琴。1788～1792年间任波兰国会议员，后又任立陶宛的财政大臣。他参加科斯秋什科领导的起义，失败后侨居意大利，后去俄国。1810年任圣彼得堡参议员。1815年移居意大利佛罗伦萨。奥金斯基为钢琴创作的约20首波洛奈兹舞曲，在波兰非常流行。特别是其中的《F大调波洛奈兹舞曲》（即《死亡》）和《a小调波洛奈兹舞曲》（即《告别祖国》）最为著名。这些波洛奈兹舞曲富于抒情性，曲调具有纯朴的民族风格，音乐语言通俗。此外，奥金斯基还创作了一系列马祖卡舞曲、圆舞曲、歌曲和一部独幕歌剧《热里和瓦尔库尔》（1799）。他的著作《音乐书简》1828年于巴黎出版。

【奥克冈，J.】

（Johannes Ockeghem，1410～1497）法国佛兰德作曲家。1410年左右出生，生地不详；1497年2月6日卒于图尔。1443～1448年，先后在安特卫普大教堂和穆兰的波旁查理公爵宫廷任歌手。自1452年起相继在法王查理七世、路易十一和查理八世的皇家小教堂任牧师、作曲和乐长等职。奥克冈是佛兰德乐派的创始人，是15世纪后半叶与G. 迪费和若斯坎·德普雷齐名的大作曲家。他的创作特点是运用重叠的长乐句而很少予以收束，各声部独立而不用模仿，从而形成一种连绵不断的流动风格。他的乐曲各声部比较均衡，对位发展独出心裁，低声部音域扩展到G或F，音响效果丰富宏亮。他传留下来的作品有弥撒曲14部（不包括有疑问的）、经文歌10首、法国歌谣曲约20首，以及其他的改编曲等。他还是一位卓越的教师，培养了不少后起之秀。

【奥里克，G.】

（Georges Auric，1899～1983）　法国作曲家。1899年2月15日生于洛代沃，1983年7月23日卒于巴黎。早年在蒙彼利埃音乐学院学习，1913年到巴黎音乐学院学习对位法和赋格。1914～1916年进圣歌学院从V. 丹第学作曲。在此期间接触了E. 萨蒂、D. 米约、A. 奥涅格等人，成为法国“六人团”中最年轻的成员。他们的共同原则是：既反对表现主义，又反

对印象主义，要求恢复旋律、织体、曲式的清晰性。奥里克在20年代曾与C. П. 佳吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团合作。后来以专业作曲家身份活动，并撰写音乐评论，主持过巴黎歌剧院和喜歌剧院的工作。他的创作可分3个时期。第1时期以芭蕾《苦难》（1923）、《水手们》（1924）、《田园曲》（1925）和一些歌曲为代表，充分表现了"六人团"追求纯朴的创作原则。由于他在青年时期对爵士音乐感兴趣，也写有狐步舞曲《再见吧，纽约!》等作品。第2时期从《F大调钢琴奏鸣曲》（1931）开始，追求现代主义的表现手法，和声风格受晚期的A. H. 斯克里亚宾和早期的A. 贝格影响。他在30年代成为法国人民阵线的成员，参加了反法西斯运动，并成为人民音乐联盟的领导成员。这期间他创作了音乐语言比较通俗的《G大调小提琴奏鸣曲》（1936），还写了许多群众歌曲，其中《唱吧！少女们》曾在法国广泛流传。这一时期他还写了话剧以及电影配乐，对法国和欧洲的电影音乐有一定影响。第3时期以芭蕾《光明之路》（1951）为起点，把调性和无调性结合在一起，有些片断还表现了序列音乐的写法。这种新的创作方法在他为两架钢琴写的《帕蒂塔》（1953～1955）中确定下来，但仍带有自己的特色。

【奥涅格，A.】

（Arthur Honegger，1892～1955） 瑞士作曲家。1892年3月10日生于勒阿弗尔，1955年11月27日卒于巴黎。1909年入苏黎世音乐学院学习音乐。1911年入巴黎音乐学院从A. 热达尔日和C. －M. 维多尔学作曲，从V. 丹第学指挥。第一次世界大战后为法国"六人团"成员。他的创作涉及各个领域（包括电影配乐和广播



奥涅格像

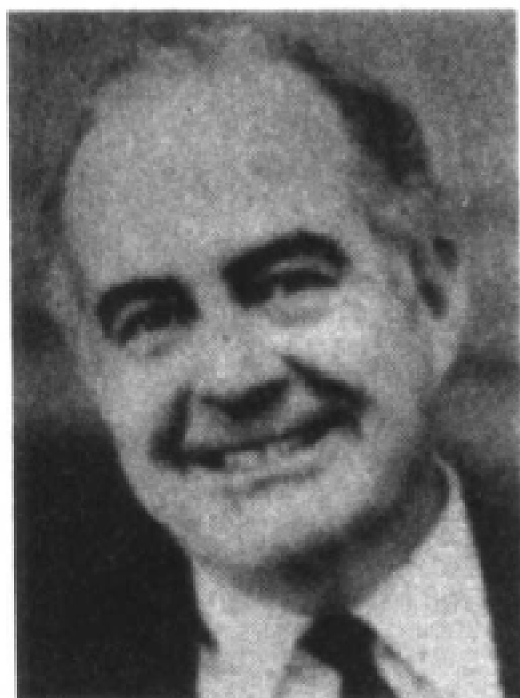
音乐）。采用的素材和技法，自古风的格列高利圣咏（清唱剧《火刑堆上的贞德》，1938）到现代爵士音乐（《钢琴小协奏曲》，1925），甚至十二音技法（歌剧《安提戈涅》，1927）都有。他的第1部重要作品是具有巴罗克特色的清唱剧《大卫王》（1921）。接着是他的2部最著名的管弦乐曲《太平洋231》（1923）和《橄榄球》（1928）。前者是对火车头的描述，后者是对运动会场面的表现。这两部作品反映了作曲家对"速度"和"男性运动会"有浓厚的兴趣。他作有5部交响曲，他的室内管弦乐曲《夏天的田园曲》（1920），带有C. 德彪西的气质，舞台作品尚有歌剧《犹滴》（1926）、清唱剧《大众的呼声》（1931）、舞剧《山岳的召唤》（1945）等，以及很多法国歌曲。奥涅格的音乐具有强烈的个性，他的创作手法和音乐语言大胆而自由，在和声色彩上受法国先锋派的影响。他的音乐具有更多的德国特色，在流派上属于新古典主义。著述有《我是作曲家》（1951，巴黎）等。

【巴伯，S.】

（Samuel Barber，1910～1981） 美

国作曲家。1910 年 3 月 9 日生于宾夕法尼亚州西切斯特，1981 年 1 月 23 日卒于纽约。6 岁开始学习钢琴。1924～1933 年在费城柯蒂斯音乐学院学习钢琴、作曲和声乐。1939～1942 年任教于该院。1943～1945 年参加空军部队，退伍后定居纽约，专事作曲。

巴伯的早期创作继承浪漫主义音乐传统，以富于抒情性著称，很少引用民间或流行的曲调。最早引起人们注意的作品是序曲《诽谤学校》(1932)。经常被演奏的作品是《弦乐柔板》(1936)。从 40 年代起，巴伯的音乐风格开始发生了变化，他采用现代音乐流派的各种表现手法和技巧，其中包括十二音技法等。尽管音响显



巴伯像

得复杂、不协和，但仍保留了他所特有的抒情气质。他的主要作品还有单乐章的《第一交响曲》(1936)、《管弦乐随笔》第 1、2 号（1938、1942）、《诺克斯维尔：1915 年之夏》（为女高音和乐队而作，1947）、舞剧组曲《美狄亚》(1955)、歌剧《伐奈莎》(1958) 等。

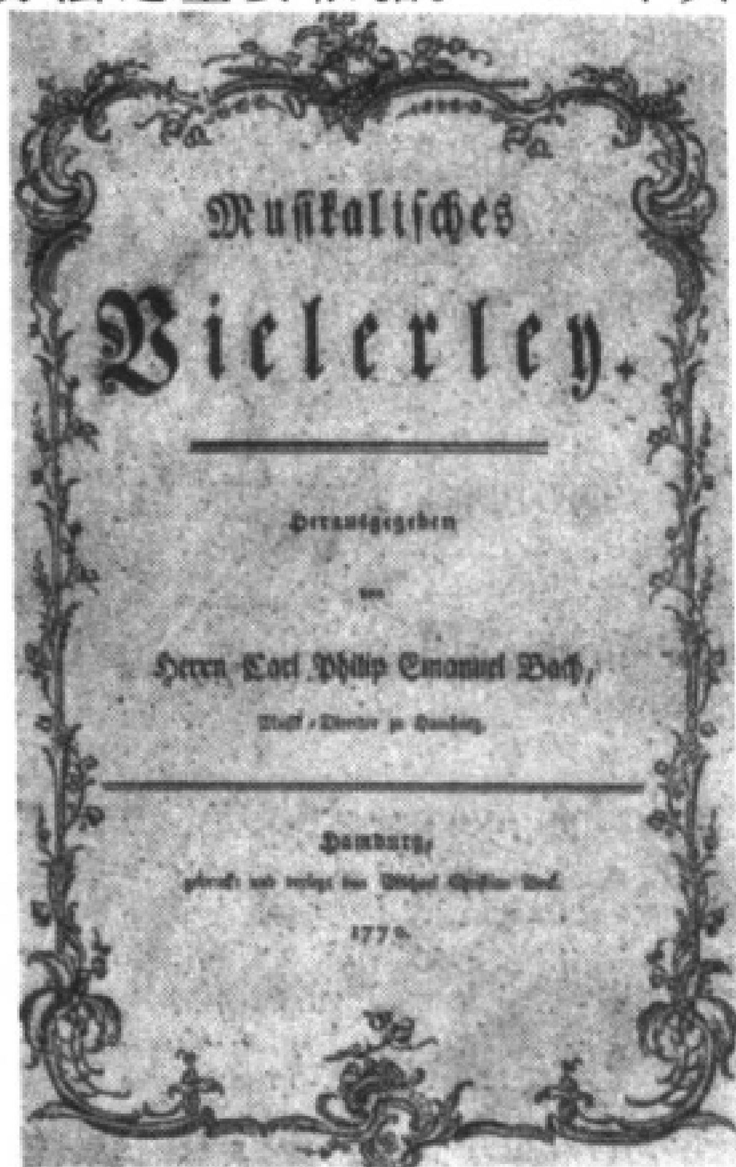
【巴赫，C. P. E.】

（Carl Philipp Emanuel Bach，1714～1788） 德国作曲家、管风琴家。为 J. S. 巴赫的第 3 子。1714 年 3 月 8 日生于魏



巴赫像

玛，1788 年 12 月 14 日卒于汉堡。4 岁起学管风琴，稍长，奉父命学法律，仍坚持学习音乐，24 岁时即名噪柏林。1740 年长笛家腓特烈大帝即位后，第 1 次长笛独奏音乐会即请他伴奏，并留任宫廷乐师达 28 年之久。有大量创作，并著有《论键盘乐器演奏艺术的真谛》一书，为当时的权威著作，今日仍为研究 18 世纪键盘乐器演奏方法之重要依据。1768 年其教父



Musikalisches
Vielerley.
Herausgegeben
von
Herrn Carl Philip Emanuel Bach,
Hamburg,
177

C. P. E. 巴赫的音乐出版物的扉页。该书于 1770 年在汉堡作为音乐指导刊物而发行。

G. P. 泰勒曼去世，继任乏人。大帝命其赴汉堡，一身兼5个教堂乐长，直至逝世。身后两地均争认他为本城人，柏林人称他柏林巴赫，汉堡人称他汉堡巴赫，声誉之隆，由此可见。他是近代奏鸣曲式创始人，创作了符腾堡与普鲁士奏鸣曲集。他的交响曲曾得到 W. A. 莫扎特与 J. 海顿的赞赏。莫扎特曾亲自指挥他的清唱剧《耶稣复活与升天》。他一生所处的时代，正处于变革之中，因此在他的作品中，既有巴罗克音乐末期与古典主义音乐初期的混合风格，而又有刻意模仿海顿、曲意迎合大帝所喜欢的华丽堂皇的风格。他的晚期作品大胆引进了大量半音阶模进乐句，开拓了浪漫派风格的先河。

【巴赫，J. C. F.】

(Johann Christoph Friedrich Bach, 1732～1795)　德国作曲家。J. S. 巴赫的第9子。1732年6月21日生于莱比锡，1795年1月26日卒于比克堡。由于他长期在比克堡宫廷任职，所以又称“比克堡巴赫”。自幼在父亲的教导下学习音乐，并从堂兄学习其他科目。1749年入莱比锡大学学法律，1750年到比克堡宫廷任职，一直到去世。其作品甚多，包括交响曲20首，协奏曲、室内乐、键盘乐，以及清唱剧、康塔塔和其他声乐曲等。他从小受父亲对位风格的熏陶和兄长 C. F. E. 巴赫的德意志风格的影响，到比克堡宫廷以后又崇尚意大利音乐，接受了意大利音乐中所具有的抒情曲调、主调音乐织体、和声节奏缓慢等特点，因此他的早期作品是南北风格的折衷产物。1778年他曾到伦敦拜访了其弟 J. C. 巴赫，对 W. A. 莫扎特和 C. W. 格鲁克的歌剧留下了深刻印象。晚年他的创作逐渐变为古典风格，尤其在交响曲方面受莫扎特影响颇深。他也是一个杰出的键盘乐演奏家。他的声乐作品相当抒情，富有戏剧性，当时颇为人所称道。

【巴赫，J. S.】

(Johann Sebastian Bach, 1685～1750)　德国作曲家、管风琴家。1685年3月21日出生于爱森纳赫的世代音乐家庭，其5代远祖魏特·巴赫系匈牙利乡村面包师，



J. S. 巴赫像

喜爱演奏乐器，笃信路德新教。因当时匈牙利鲁道夫二世反对宗教改革，乃迁居德国。此后4代家族成员多系民间乐师、城市吹鼓手或城市管风琴师。巴赫之父 J. A. 巴赫原为爱尔福特城市吹鼓手，后任爱森纳赫城市乐师，在教堂、宫廷及市民活动中奏乐，共生8子，巴赫系其幼子。巴赫参加德国特有的乞童歌队，每周3次穿过大街小巷以歌唱乞求布施。8岁父母双亡，寄居于兄长处，并从其兄学键盘乐器等，进步迅速。15岁起独立谋生，往吕讷堡入中学，同时在教堂中担任合唱队女高音声部歌手直至变声。这两年间，曾往汉堡听著名管风琴家 J. A. 赖因肯演奏，向北德管风琴艺术学习，并往策勒听该地多由法



彩色版画——莱比锡圣托马斯教堂和学校，巴赫曾在此任教。

国乐师组成的宫廷乐队演奏，从而接触法国音乐风格。巴赫的生活经历和音乐创作活动可分为以下几个时期：
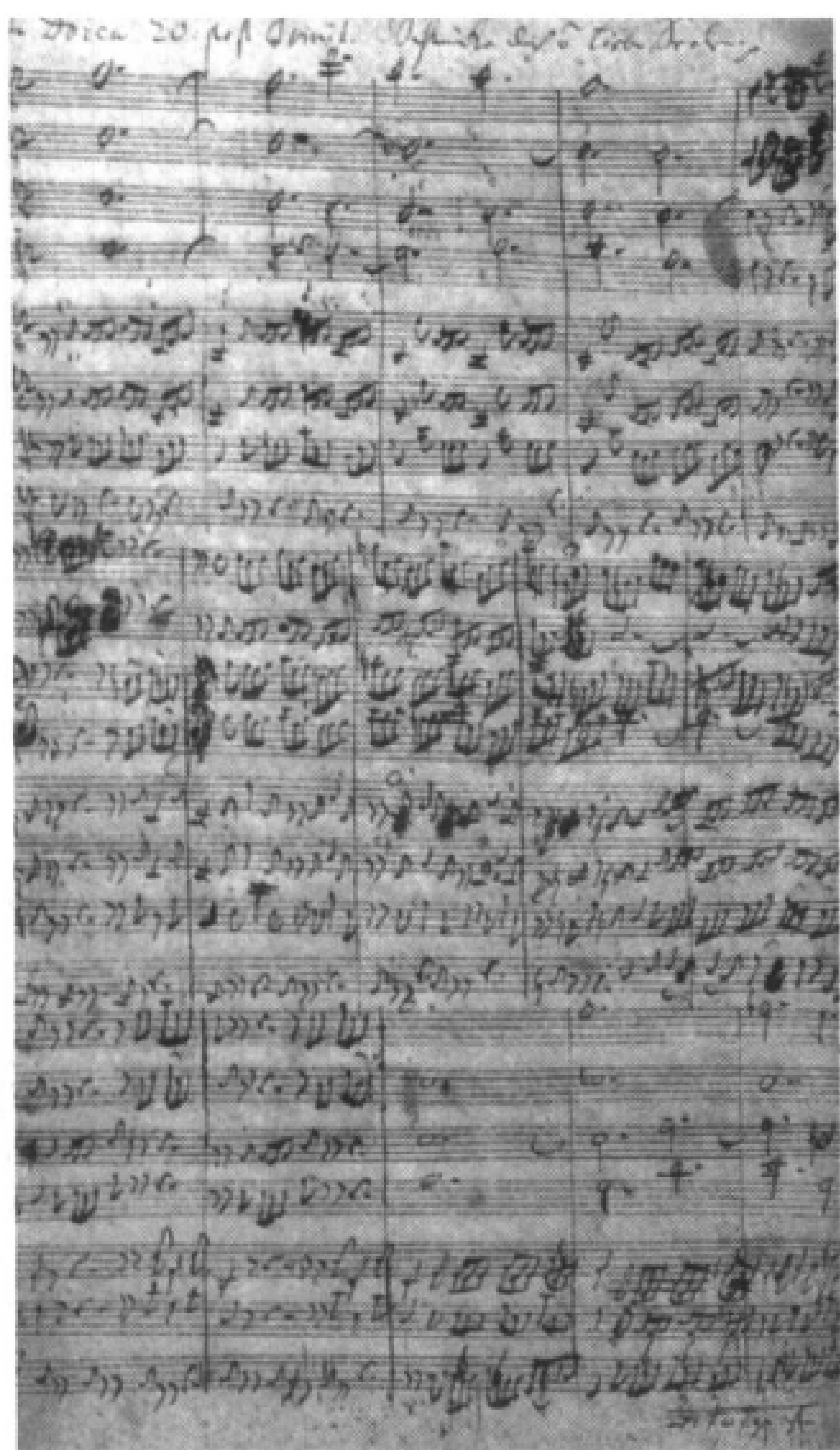
魏玛－阿恩施塔特时期（1703～1707）　1703年4月，巴赫任魏玛宫廷小提琴手，工资单中写明是“仆役”。8月往阿恩施塔特任“新教堂”管风琴师。1705年冬，巴赫请假徒步赴吕贝克听杰出的北德乐派管风琴家D. 布克斯特胡德演奏，深受启迪。数月后方返回阿恩施塔特。为此巴赫两次受到宗教法庭的审讯，除因“擅自超假”外，还被谴责为“在众赞歌中作出许多惊人的变奏，混入许多陌生的音响，使公众为之惊惶失措”，并曾“把一个陌生的少女带进教堂中演唱”，以及“在星期天讲道时间上酒馆”（据1706年2月22日及11月11日《宗教法庭记录》）等等。巴赫愤而去职。

米尔豪森－魏玛时期（1707～1717）　1707年6月巴赫任米尔豪森教堂管风琴师。同年与堂姐玛丽娅·巴巴拉结婚。不久因与教堂监督发生矛盾，其演奏受到指责，乃离去。1708年7月任魏玛宫廷管风琴师，兼为宫廷作宗教音乐。1714年起被任命为宫廷乐师，每月为宫廷创作新曲，因而作大量康塔塔。1717年秋，巴赫赴德累斯顿与法国哈普西科德演奏家L. 马尔尚进行演奏比赛。临赛前马尔尚不辞而别，巴赫不赛而胜。魏玛公爵与其侄发生争执，巴赫倾向后者，致使公爵恼怒。巴赫要求离职不准，竟被公爵无理监禁4周，罪名是“由于其倔强，强行要求辞职”。巴赫在被监禁期间写下《管风琴小曲集》。

克滕时期（1717～1723）　1717年8月巴赫任克滕宫廷乐长后的6、7年间，是巴赫一生中处境较为顺利的年代，也是创作上（尤其在世俗性器乐创作上）丰收的年代。克滕公爵热爱音乐，对巴赫非常器重，常在一起奏乐，一起旅行。他以国库收入约1/30的经费作为其宫廷乐队的开支。此期间巴赫写下许多最重要的代表作：《平均律钢琴曲集》上卷（1722）、《勃兰登堡协奏曲》（1721～1723）、小提琴独奏奏鸣曲（约1720）、大提琴独奏奏鸣曲（约1720）、《创意曲》（1723）等。1720年7月他的妻子去世，1721年与安娜·玛格达勒娜结婚。1720年11月旅行汉堡时，在赖因肯面前演奏管风琴，他以各种方式即兴演奏众赞歌变奏《在巴比伦河边》达半小时以上，博得赖因肯的赞叹。



巴赫和他的家人在做晨祷

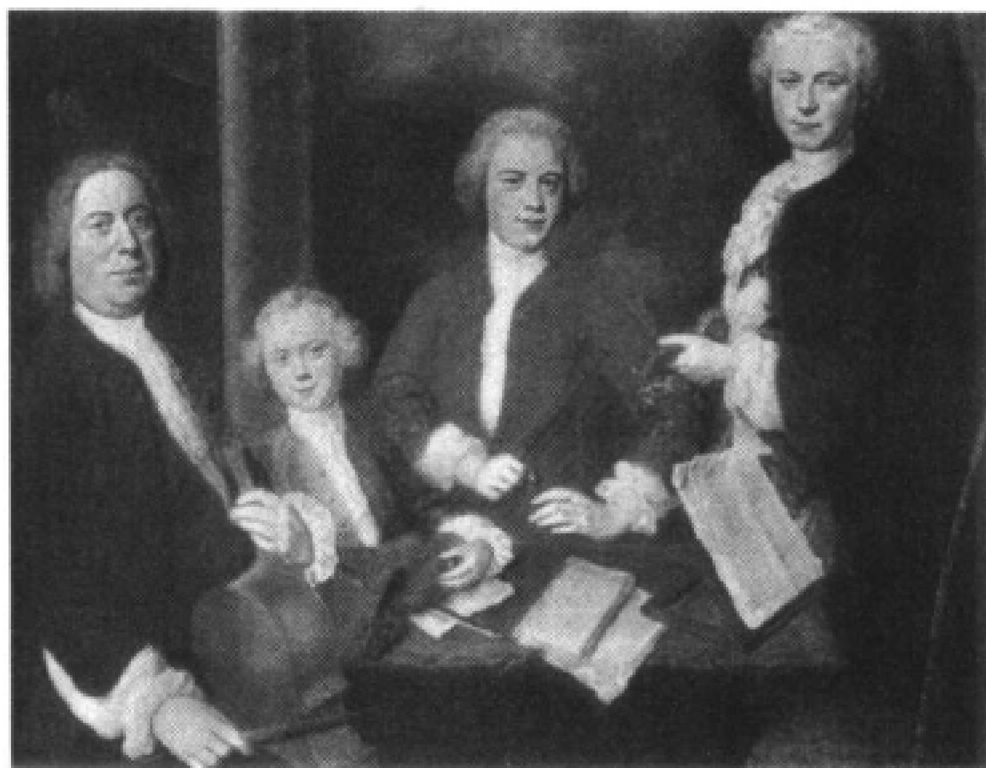


巴赫的108号康塔塔《装点心灵之爱》的手稿

莱比锡时期（1723～1750） 1724年，巴赫以其《约翰受难曲》作为接受考核的作品，去争取莱比锡托马斯教堂乐长这个颇具声望的职位。莱比锡市议会和教堂认为该作品过于“戏剧化”，但由于找不到更合适的人只得录用巴赫。同时他还在尼可拉教堂供职，并兼事托马斯教堂附属学校的教学和演出工作。巴赫在莱比锡度过了他的后半生，写下了265部宗教康塔塔、6部经文歌、5部弥撒曲、4部受难曲、3部清唱剧等宗教性乐曲，又创作了《平均律钢琴曲集》下卷（1744）、《意大利协奏曲》（1735）、《戈尔德贝格变奏曲》（约1736）等世俗性乐曲。在莱比锡，他常与莱比锡市议会、教堂的主持人、教堂附属学校的校长等发生冲突，也曾因反对教规、校规以及创作不符合教堂要求等，而屡遭谴责。巴赫并不屈从，曾上书议会和法庭进行申辩，致使市议会成员认为巴赫已属“不可改正”，1730年决议予以减薪处分。1737年，他向德累斯顿的萨克森选侯奉献作品，请求赐予“德累斯顿宫廷作曲家”的头衔，获得批准。“宫廷作曲家”的头衔，有助于改善巴赫的处境。1747年，巴赫访问波茨坦，为普鲁士皇帝腓特烈演奏。返回莱比锡后，他又根据普皇的一个主题写作了一部乐曲《音乐的奉献》（1748）献给普皇。最后，巴赫还写作了一卷《赋格的艺术》（未完成）。由于他的体力日衰和双目失明而就此搁笔，1750年7月28日逝世于莱比锡。

巴赫与宗教音乐 巴赫生活在18世纪上半叶封建落后、四分五裂的德意志，终生在教堂和宫廷中供职，从未离开过德国。时代和环境的局限使他和当时德国大多数人士一样，在思想、创作上打下深深的宗教烙印；但是这些并未妨碍巴赫作出伟大的创造。巴赫作为一位市民乐师，深刻地反映了18世纪上半叶德国市民阶级中先进分子的精神面貌以及广大德国人民的思想情感和愿望。人文主义精神和德国的早期启蒙思想（包括理性主义哲学），给予他深刻的影响。巴赫对当时的早期启蒙哲学和数学有所接触，曾读过G. W. 莱布尼兹的《论智慧》。1747年加入L. C. 米茨勒尔·冯·科洛夫创办的“音乐科学协会”。巴赫音乐思维的高度逻辑性，结构的严密性，都和当时崇尚理性和数学的理性主义有所联系。他对音乐科学的创造——十二平均律积极支持，并通过创作《平均律钢琴曲集》加以应用和推广，它不仅扩大了调域的应用、转调的自由以及丰富了音乐语言和写作手法，并且对于以音乐的科学理论取代音乐理论的神秘主义，也有重大贡献。这种对理性、知识、科学的追求，正是对当时德国社会的愚

昧、迷信和偏见的有力否定。巴赫的音乐富于哲理性，具有沉思冥想的性质和内在的思想情感。巴赫的音乐有其鲜明的个性，不论是悲剧性、戏剧性或各种生活风俗性的描绘还是丰富的内心刻划，都达到了深切动人的境地。他作品中的不少悲剧性的乐章，深刻反映了当时德意志人民（尤其是市民阶级）的苦难、挣扎、期望，体现出纯朴、坚强的性格以及对光明、幸福的追求。尽管与此同时常有宗教思想情绪的流露，或向宗教寻求精神解脱的倾向，但始终与消极悲观、萎靡不振的精神状态绝缘。坚实、宏大是巴赫音乐的基本性质。巴赫的音乐常在充满压抑的气氛中，呈现出一种坚持不懈的倔强；哪怕充满深切的悲痛，也包含有沉着的意志和坚定的信念；哪怕笼罩着一片深沉的黑暗，也不断酝酿着力量，仿佛要突破桎梏、冲破黑暗，以致最后导向戏剧性的高潮和光辉的结束。在巴赫作的一些声乐曲中，还有歌唱爱情、婚姻（《婚礼康塔塔》、《婚礼合唱曲》等）、吸烟（《烟草康塔塔》）、喝咖啡（《咖啡康塔塔》）等的生活内容。在许多器乐曲（包括各种舞曲）中，也体现了各种生动、活跃、轻松、甚至诙谐的形象。这些都从不同的侧面反映了德国市民的生活，流露出对人世生活的热爱和广泛的乐趣。巴赫的音乐中更贯穿着一种充沛的生命力，常常具有江河直下、一泻千里的气势。他的一些代表作，如管风琴曲《d小调托卡塔与赋格》（1708～1717）、钢琴曲《半音阶幻想曲与赋格》（1720～1723）、《意大利协奏曲》（1735）、小提琴独奏奏鸣曲《d小调恰空》（约1720）等，都具有宏大的气魄和奔放不羁的性格，这正是新兴的市民阶级在先进思想的推动下，力图挣脱束缚、追求个性解放的精神表现。巴赫经常忘乎所以地把教堂当成管风琴音乐会场，无拘无束地发挥其管风琴即兴演奏的才华，常把宗教礼拜时用的《众赞前奏曲》，通过各种变奏、加花（如《亲爱的耶稣，我们在这里》）和无比丰富而活跃的伴奏（如《欢乐吧，教徒们》），以及繁多的变音和富于色彩的和声（如《在巴比伦河边》），把原来众赞歌曲调几乎掩盖了，使一般墨守教规和乐规的人"惊惶失措"。巴赫也常将他早已写成的世俗乐段或曲调，直接引用到宗教作品中去，从而使宗教音乐中也渗透着世俗的因素。



油画——《J. S. 巴赫和他的三个儿子》

巴赫与民间音乐·巴赫作为一位杰出的作曲家，他的创作植根于德国民间传统音乐之中，音乐语言极其丰富，并具有鲜明的个性。这首先表现在巴赫音乐（尤其是赋格）的主题和各个声部的个性化上。不论是短小的动机或气息宽广的曲调，都有鲜明的轮廓和丰富的内涵，在反复的再现或变形中，从各个不同的侧面充分展示它的内涵，并且通过各种不同的和声——对位的背景变换以及新的对比——变化因素的提供，使其在整个音流进程和升腾中显得更加丰富而饶有新意。巴赫的音乐绝大部分以严谨的复调写成。他的复调常结成为严密的音线之网，其中每根线条理清晰、脉络鲜明，既有独立的生命，而又各系整体结构中的有机组成部分之一。每个

声部有它流畅的进行和不同的起迄、起伏，同时也基于明确的和声功能性，从而使音乐织体的纵横关系达到有机地完美结合的境地。巴赫的乐曲从整体结构上说尤为严谨而完整，往往具有宏大的幅度和宽广的气息，具有统一的广阔发展而又内含丰富的对比变化，常令人联想起同时代的巴罗克式建筑：体积宏大、结构严密、比例对称而均衡，同时也富于鲜明的对比和潜在的动力，以及华美、壮观的装饰。同样巴赫音乐的形式结构也从不陷于呆板、凝滞，强劲的动力使它始终保持着生命的脉搏跳动和呼吸起伏。严密的布局和逻辑的发展中，经常不乏自由幻想的因素和出其不意的新意，这使他在艺术构思中将严谨和自由这两种对立的因素巧妙地统一起来。

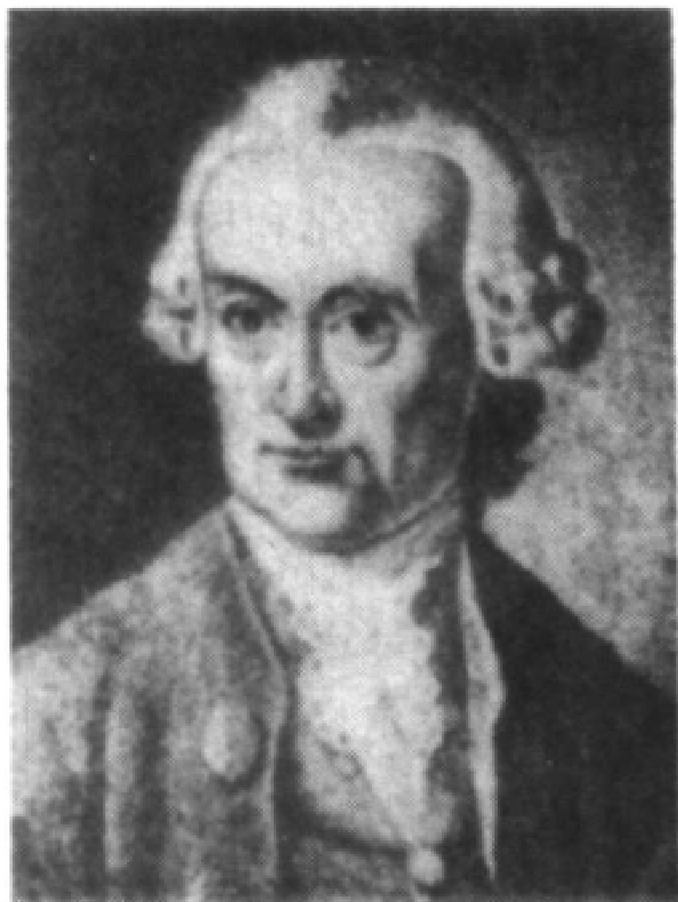
中世纪以来，以民间艺人为支柱的德国民间音乐传统，在人民中一直保持着。历代充当民间艺人、城市吹鼓手或管风琴师的巴赫家族的音乐传统，也为巴赫所继承。从幼年充当歌童起，巴赫即在接触宗教音乐的同时，广泛接触民间音乐。德国民歌、民间器乐以及在民歌基础上产生的新教众赞歌是巴赫音乐语言素材的基础。自马丁·路德实行宗教改革以来，在德国各地设立教堂合唱队的制度，世代延续不断，这形成了德国（尤其是德国中部）所特有的一种音乐传统。它对德国复调合唱、康塔塔和管风琴音乐的发展，都有重大作用。巴赫不仅继承德国中部的音乐传统，并对北德乐派和南德乐派的管风琴艺术和音乐风格等，也进行过深入的学习和继承。在继承本民族民间音乐的基础上，巴赫富于创造性地广泛吸取了外国音乐成就。自15、16世纪尼德兰乐派以来高度发展的复调技术，17世纪以来以A. 维瓦尔迪、A. 科雷利等为代表的意大利器乐和声乐艺术，以F. 库普兰等为代表的法国哈普西科德音乐、室内乐和组曲的艺术成就等，都是巴赫学习的对象。

巴赫对后世的影响 巴赫的音乐创作标志着德意志民族音乐的开端，对后世音乐的发展有深远的影响。几个世纪以来，德国屈服在外国的压力和影响之下，经济的落后、政治的分裂、精神文化的堕落，使得德国几乎无民族意识可言。文化受法国影响的支配，宫廷操法语，学术界用的是拉丁文，主宰剧院和乐坛的是意大利人。当贵族统治阶级在政治上日益依靠外国，在音乐上日益崇拜和模仿外国音乐的时候；当粉饰封建统治的宫廷音乐，死气沉沉的宗教音乐，以及追求享乐的浮华、浅薄的乐风盛行的时候，巴赫的音乐坚持并发扬了质朴、坚实的德意志民族音乐的风格。当德意志民族的语言还未能统一的时候，巴赫的音乐却已标志着德意志民族音乐语言的形成；当第1个使德国文学扎根于民族文化土壤的德国文学家G. E. 莱辛还没有出现的时候，巴赫的音乐却已为德意志民族音乐奠定了基础。这对于促进德意志统一的民族文化和民族意识有着积极的历史作用。尽管巴赫在世时，他的作品未能广泛流传，但经过时间的推移和历史的发展，他的音乐日益发生巨大而深远的影响：自从1802年德国音乐学家J. N. 福克尔出版了第1部巴赫传记以来，尤其是1829年F. 门德尔松重新发掘、演出了巴赫的久被人遗忘了的《马太受难曲》以来，巴赫的音乐在现实音乐生活和音乐教育、创作中所起的巨大作用与日俱增。巴赫音乐思维的高度逻辑性和哲理性，其艺术-技术手法的严密、精巧，始终是学习作曲者的楷模。18世纪末叶的古典乐派大师W. A. 莫扎特在其晚期创作中明显地吸取了巴赫复调音乐的精神和手法。L. van

贝多芬在音乐的逻辑性上更直接继承和发扬了巴赫的成就。19世纪的浪漫主义音乐家，如R. 舒曼、F. 门德尔松、F. F. 肖邦等，也从巴赫的音乐中吸取灵感。20世纪各种不同倾向和流派的作曲家，也分别从巴赫的音乐中获得新的力量，如民族乐派的B. 巴托克就把巴赫、贝多芬、C. 德彪西列为他从中获益最多的3位作曲家。新古典主义的I. 斯特拉文斯基，和新客观派的P. 欣德米特，更直接以巴赫的线条对位和巴罗克的音乐形式、手法作为其音乐写作、乃至音乐风格的基础。法国“六人团”的A. 奥涅格也在“音乐建筑”的严密性上以巴赫为楷模。综上所述，巴赫及其音乐不仅是他以前音乐成就的集成者，更是他以后音乐发展的启迪者。

【巴赫，W. F.】

（Wilhelm Friedemann Bach，1710～1784）　德国作曲家、管风琴家。J. S. 巴赫的长子。1710年11月22日生于魏玛，1784年7月1日卒于柏林。10岁起由父亲教授管风琴与作曲。现传世的一些前奏曲、创意曲等都是老巴赫为他而写的教材。13岁时进步神速，父亲又为他写了6首键盘奏鸣曲。15岁习小提琴并入莱比锡大学攻读数学。自23岁起在德累斯顿等地以当管风琴师为生，并发表作品，才华横溢。由于他放荡纵饮，以致在1764年后失业，无人问津，晚年潦倒，死于贫困。专门撰写巴赫家族传记的权威评论家J. N. 福克尔认为，他作为演奏家具有非凡的表现能力。他弹奏哈普西科德时，指触优美，细腻动人；演奏管风琴时，庄严神圣，宏大精深。作为作曲家其才华显然压倒诸弟辈而最接近其父。而作品尤具独特风格，其内涵与深度，俱足惊人。部分作品采用洛可可风格，尤为老巴赫所从未触及。但他疏懒成性，宁可把时间与才能浪费在即兴演奏上，而懒于记录。即便如此，其作品总数也极可观。他的绝大部分手稿，现均保存于柏林图书馆，仅少量印行。近年来他的作品陆续被发掘问世。其作品包括21部清唱剧、9首交响曲、5首哈普西科德与乐队协奏曲等。



W. F. 巴赫像

【巴托克，B.】

（Bartók Béla，1881～1945）　匈牙利作曲家、音乐民俗学家、钢琴家。

生平　1881年3月25日，巴托克生于大圣米克洛什（位于匈牙利托龙塔尔州境内，现属罗马尼亚）。6岁随母学习钢琴。父亲是一所农业学校的校长，有相当高的音乐修养。巴托克8岁时父亲去世，由母亲在学校任教来维持生活。9岁时开始作曲。1891年首次公演。1899～1903年在布达佩斯的匈牙利皇家音乐学院I. 托曼班上学钢琴，并在H. 克斯勒班上学习作曲。1905年他与Z. 科达伊和农民直接交往，采集民歌，这为他以后的音乐民俗学的研究奠定了基础，并给他的创作增添了新的生命力。



巴托克像

1907 年巴托克被任命为布达佩斯匈牙利皇家音乐学院的钢琴教授。在这里工作近 30 年之久。1919 年匈牙利爆发无产阶级革命，巴托克同情革命，并参与了匈牙利苏维埃共和国的音乐建设和改革工作。革命失败后，巴托克为此遭到诽谤和攻击。1935 年他在科学院专门从事民间音乐的研究工作。1940 年当纳粹势力猖獗欧洲时，他忍痛离开了祖国，在美国哥伦比亚大学研究民间音乐。晚年，他表现了反法西斯的高尚气节和对祖国终生不渝的热爱。在朋友们的支持下，他创作演出了自己的最后几部作品。1945 年 9 月 26 日病逝于纽约。

创作　巴托克的创作年代从 1899 ~ 1945 年止，可划分为 5 个时期。

早期（1899 ~ 1905）　这一时期中的一些作品显示了巴托克深受 R. 施特劳斯、F. 李斯特和 J. 勃拉姆斯等人的影响。1903 年，他的第 1 部具有重要意义的交响诗《科苏特》，描写了 1848 ~ 1849 年革命时期匈牙利民族英雄科苏特为摆脱奥地利的奴役而进行独立战争的情景。《科苏特》公演后，青年作曲家巴托克的名字引起了人们的注意。

发展期（1906 ~ 1920）　1906 年巴托克和科达伊把他们采集民间音乐的工作成果第一次公诸于世。1908 ~ 1917 年，他写了大量的以民歌曲调为基础的钢琴曲，其中包括钢琴曲集《献给孩子们》（1909）、《匈牙利地区的罗马尼亚舞曲》（1915）、《十五首匈牙利农民歌曲》（1918）。在这些作品中，可以看到他在民间音乐的启示下，在和声上作了许多极有意义的创新。这个时期的管弦乐作品，如《第二管弦乐组曲》、《两幅肖像》（1908）、《交响音画》（1910）以及《四首管弦乐曲》（1912）中，他吸收了 C. 德彪西等西方作曲家的写作技巧。巴托克的歌剧《蓝胡子公爵的城堡》（1911）与两部舞剧《木雕王子》（1914 ~ 1916）、《奇异的满大人》（1919）都是这一时期所作。这 3 部作品体现了作曲家对新的当代风格的探索。

探索期（1920 ~ 1926）　巴托克一面在各种手法上作大胆探索，一面在进行各种尝试的同时，寻找一种新的、较为均衡的、听众易于接受的创作风格。体现他这种探索精神的作品有《八首钢琴即兴曲》（1920）、2 首小提琴与钢琴奏鸣曲（1921、1922）和一部较为均衡的作品《舞蹈组曲》（1923）。

创作高峰期（1927 ~ 1940）　巴托克的创作呈现出繁荣茂盛的景象。著名的小提琴与钢琴第 1、第 2 狂想曲，富有高度独创性的独唱与钢琴伴奏的《20 首匈牙利民歌》、《世俗康塔塔》，以及通俗易懂、并具有教学意义的《44 首小提琴二重奏》和钢琴作品《小宇宙》，都是这一时期的作品。尤其应该着重提到的是下列 4 部作品：《为弦乐器、打击乐器和钢片琴所写的音乐》（1936）、《两架钢琴与打击乐器的奏鸣曲》（1937）、《小提琴协奏曲》（1938）和《嬉游曲》（1939）。前两部作品在表达某些独特的思想感情，以及运用



巴托克（左四）1907年在尼特拉县的佐博达拉茨村（今捷克共和国境内的德拉佐沃茨）收集斯洛伐克民歌。
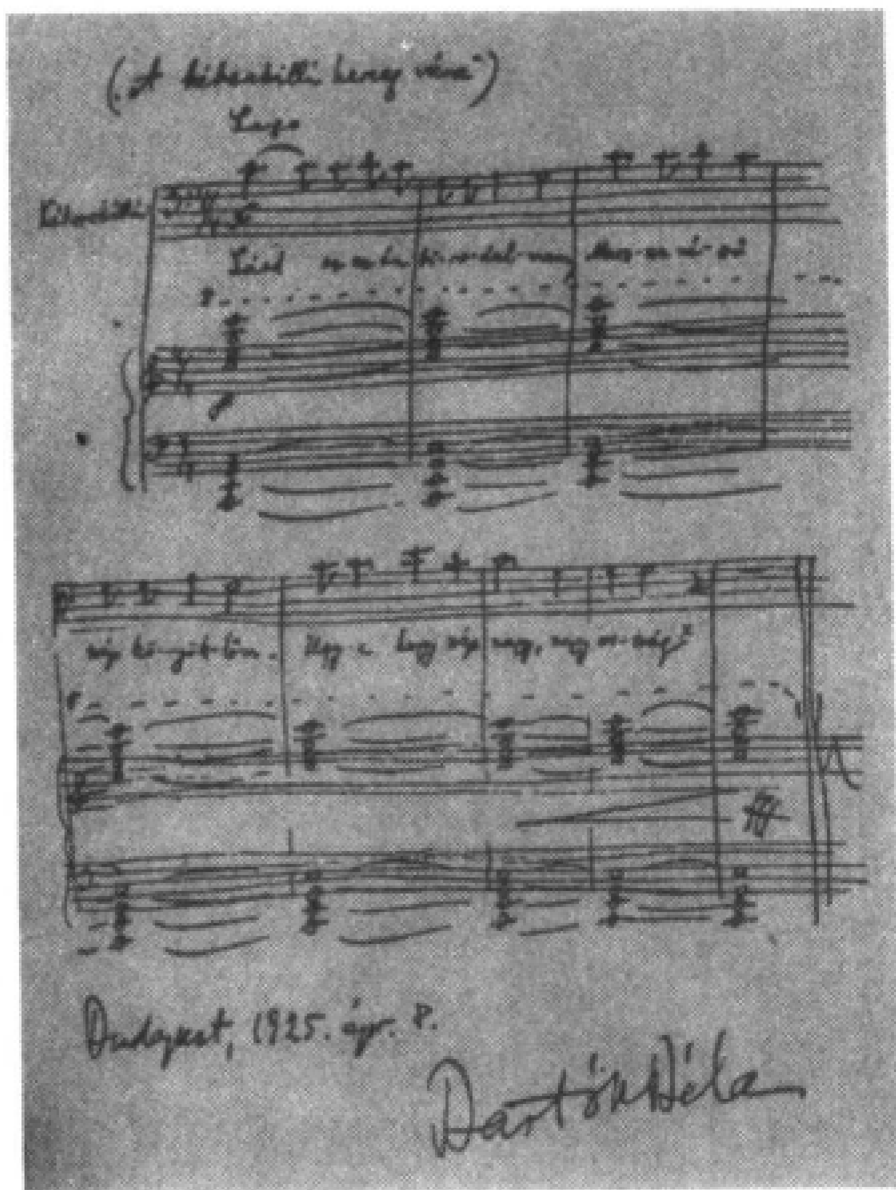
不同寻常的乐器组合而获得特殊效果方面，取得突出的成就。他的小提琴协奏曲，无论在手法与结构上的新颖与简练，还是在感情的充沛与民族气息强烈的程度上，都不愧是世界名作。另外，巴托克的6部弦乐四重奏曲在曲式结构上富于创新精神，在弦乐四重奏的发展史上也是一个不可忽略的环节。

晚期（1940～1945） 在美国期间，他所写的作品中最重要的是1943年的《管弦乐协奏曲》，1945年的《第三钢琴协奏曲》。这两部作品都具有浓郁的民族风格，音乐语言通俗易懂，技术手法达到了炉火纯青的地步。

贡献 巴托克对音乐文化事业所作出的贡献，可分为3个方面。首先，在音乐民俗学的领域中，作为比较音乐学这门年轻学科的奠基人，巴托克对民间音乐作了大量的记录、整理、研究工作。他一生收集了近8000首民歌曲调，主要是匈牙利与罗马尼亚的民歌。其中还包括他在中欧、土耳其和北非所采集的民歌。他还写了几部有关民歌研究方面的著作。通过他的辛勤劳动，为比较音乐学开拓了道路。他的民歌集和论文专集已成为比较音乐学的经典文献。

第二，巴托克在钢琴演奏和教学方面也有着突出的贡献。他的钢琴曲集《小宇宙》是一部优秀的、按照循序渐进原则所写的钢琴教材。在这部作品中他对自己及当时一些作家的新的作曲手法作了有趣的归纳。此外，他还编写了许多专为钢琴教学用的教材。

第三，巴托克是西方近代最重要和最有影响的作曲家之一。他继承了J. S. 巴赫作品中织体的丰满性，从L. van 贝多芬的作品中吸取了主题发展的绝妙手法，从德彪西等作曲家的作品中吸取了那种富于色彩的音响结合的技巧。在继承前辈们的优秀作曲技法的基础上，他通过自己的独特创造，极大地扩展了表达思想感情的幅度和刻划音乐形象的范围。而他的独特创造是植根于东欧、特别是匈牙利和罗马尼亚民间音乐的基础之上的。可以说，巴托克的最大功绩，在于他把西方作曲技术上的最高成就与东欧民间音乐的精神实质巧妙而自然地融合在一起，并取得了重大的成就。



歌剧《蓝胡子城堡》1925年演出时用的手稿的一部分，上有巴托克的签名

【班舒瓦，G.】

（Gilles Binchois，约 1400～1460）法国－佛兰德作曲家。1400 年生于蒙斯，1460 年 9 月 20 日卒于苏瓦尼。其父为蒙斯宫廷的参赞。班舒瓦被培养成为唱诗班歌手，曾一度为荣誉骑士，1425 年左右在勃艮第宫廷小教堂任职，1437 年任宫廷名誉秘书。1452 年任圣樊尚教堂的教长。他是 15 世纪“勃艮第时代”唯一与勃艮第宫廷有密切联系的音乐家。他的创作风格始终一贯，具有代表勃艮第乐派的特征。他的作品留传至今的有 52 首世俗歌曲，几十首宗教歌曲和弥撒曲的一些片断。班舒瓦的世俗歌曲多为爱情题材，描写恋人的悲欢离合，偶尔也有一些大自然景象的表现，但都是作为爱情的陪衬背景。他的作品反映了勃艮第时代音乐的特点：古拙（五声音阶的残余、调式结构的严峻、福布尔东复调的残余）与巧妙而细致地运用音乐造型手段（突出曲调的骨干音、切分音，节奏的变换）相结合，有时则大胆地运用半音。班舒瓦是第一代在世俗歌曲中广泛采用古回旋曲式的作曲家。他的歌曲同民歌的纯朴、泼辣、直率相距很远，掺杂了许多宫廷礼仪音乐的矫揉造作因素。班舒瓦也是在圣乐中首先强调使用轮舞曲式的第一代作曲家。西方音乐史家将他与 G. 迪费、S. 邓斯特布尔并列为 15 世纪上半叶佛兰德乐派的代表人物。

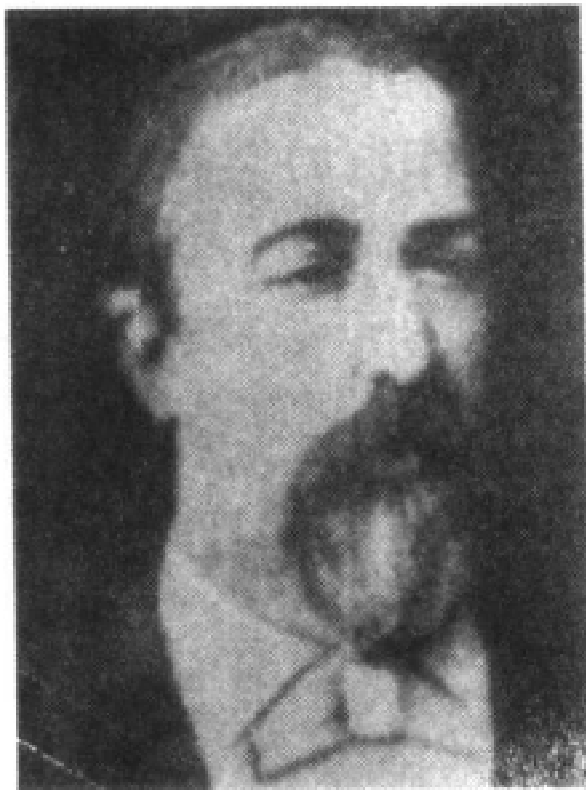


迪费和班舒瓦——被公认为 15 世纪上半叶欧洲最著名的两位作曲家。

【鲍罗丁，A. П.】

（Александр Порфирьевнч Бородин，1833～1887） 俄国作曲家、化学家。1833 年 11 月 12 日生于圣彼得堡，1887 年 2 月 27 日卒于圣彼得堡。从小勤奋好学，醉心于音乐与化学。1856 年毕业于圣彼得堡医学院。1858 年获医学博士学位，1864 年为教授。1874 年起领导医学院化学实验室。1872～1887 年创办圣彼得堡女子医科大学，并在该校任教。

鲍罗丁的音乐创作活动始于 50 年代，写了一些声乐浪漫曲、钢琴小品和室内乐等。1862 年结识 M. A. 巴拉基列夫，成为“新俄罗斯乐派”（强力集团）的重要成员。在 B. B. 斯塔索夫、巴拉基列夫等人影响下，形成了民主、进步的艺术观和个人独特的创作风格。鲍罗丁作品数量不多，但在歌剧、交响乐和室内乐方面均留下了典范性的作品。其代表作有：体现古代俄罗斯宏伟历史画卷、抒发爱国主义精



鲍罗丁像



俄国作曲家 A.П. 鲍罗丁的歌剧《伊戈尔王子》

神的歌剧《伊戈尔王子》（1869～1887，死后由 H. A. 里姆斯基－科萨科夫和 A. K. 格拉祖诺夫续完，1890 年上演），奠定俄国史诗性交响乐体裁的《第二交响曲》（《勇士》，1876），富于俄罗斯风格和东方色彩的交响音画《在中亚细亚》（1880），两部弦乐四重奏，以及声乐浪漫曲《为了遥远祖国的海岸》（普希金诗）、《睡公主》、《幽暗森林之歌》、《海王的公主》、《海》、《我的歌声中充满了恶意》（海涅诗）等。鲍罗丁的创作吸取了俄国多民族民间音乐的丰富素材，继承了 M. И. 格林卡为代表的俄国专业音乐的优良传统，以雄浑的史诗性和深刻的抒情性，反映了俄罗斯民族的豪勇性格和广阔胸襟。

【贝多芬，L. van】

n Beethoven，1770～1827）
维也纳古典乐派及向浪漫主义乐派过渡时期的代表。1770 年 12 月 16 日生于波恩，1827 年 3 月 26 日卒于维也纳。

生平 贝多芬出生于一个贫寒的音乐家庭。祖父 L. van 贝多芬是科隆选侯的宫廷歌手和乐长，在波恩颇享盛名。父亲 J. van 贝多芬也是选侯的宫廷歌手，无多大才能，且喜酗酒滋事，后被解雇，给半俸以维持一家生活。母亲是宫廷大厨师的女儿，一个善良温顺的女性，婚后备受生活折磨，在贝多芬 17 岁时便去世了。贝多芬是 7 个孩子中的第 2 个，因长兄夭亡，贝多芬实际上成了长子。由于父亲对家庭不尽责，贝多芬不得不从小就参加工作赚钱养家。

贝多芬的音乐教育从 4 岁开始，第一个教师是他的父亲。父亲曾梦想把他培养成莫扎特式的神童，但因环境不佳，未能实现，在他幼年的几位教师中，宫廷管风琴师 C. G. 内费对他帮助较大。

14 岁以前，贝多芬受过普通学校教育，19 岁时获准进波恩大学听课，在那里攻读了 I. 康德的哲学论著和古希腊文学，也接触到法国资产阶级革命的启蒙思想，对他以后的世界观和艺术观产生了很大的影响。他边求学边工作，1783 年担任歌剧院哈普西科德琴手。1784～1792 年担任宫



贝多芬像



贝多芬最后使用的钢琴

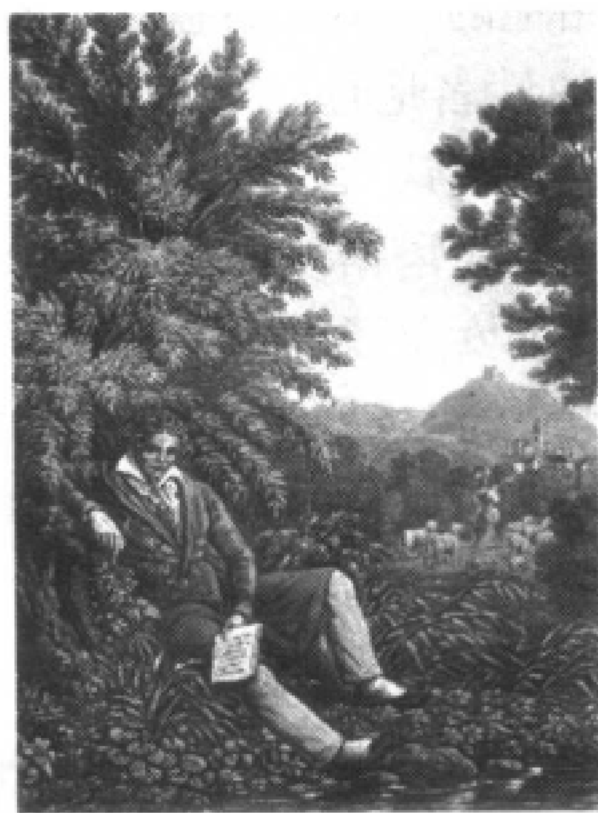
廷副管风琴师，从1788年起又兼任宫廷乐队的第二中提琴手。1787年4月，贝多芬赴当时欧洲的音乐中心维也纳观光，在那里拜见了他所敬仰的W. A. 莫扎特。他的即兴演奏赢得了莫扎特的赞赏。但不久因母病赶回波恩，他的慈母不幸于1787年7月病逝。同年的冬季，贝多芬通过挚友F. G. 韦格勒的推荐，进入波恩有名望的F. von布罗伊宁夫人家庭任音乐教师。在布罗伊宁家的客厅里，贝多芬接触到许多思想进步、学识渊博的教授、文艺家，以及政府中一些较开明的人物。他们谈论G. E. 莱辛、J. C. F. 席勒和J. W. von歌德，也谈论政治、哲学和艺术。年青的贝多芬在这里受到进步思潮的影响，树立了艺术要服务于善良、正义和人道主义的艺术观。他与布罗伊宁一家的真诚关系一直保持到最后。



版画中的贝多芬

波恩的瓦尔德施泰因伯爵，很欣赏贝多芬的才华，有意帮助他上进。1792年奥地利音乐大师J. 海顿路过波恩，接见了贝多芬，看了他的作品，建议送他去维也纳深造，并表示愿意收他为学生。瓦尔德施泰因说服了选侯，让贝多芬带薪留学于维也纳，希望他“从海顿手中接受莫扎特的精神”。

1792年，22岁的贝多芬第2次到达维也纳，跟海顿学作曲。由于两人的性格不同，不很相投。1793年冬海顿赴英国，便把这个学生交给著名的理论家J. G. 阿



贝多芬在创作《田园交响曲》的想像图。

尔布雷希茨贝格尔，贝多芬向他学习对位法，受到严格的训练，也跟意大利歌剧作家A. 萨列里学歌曲写作。由于有波恩方面的大力举荐，又有出色的演奏才华，贝多芬迅速进入了维也纳上流社会，他受到显赫人物利希诺夫斯基亲王和夫人的宠爱，曾一度住在亲王府中。此外，金斯基亲王、洛布科维茨亲王、鲁道夫大公都是他的支持者和保护人。

1795年，25岁的贝多芬出版了他的第1号作品——3首为钢琴、小提琴和大提琴演奏的三重奏。此后5年他陆续出版了不少作品。《第八钢琴奏鸣曲》（即《悲怆》奏鸣曲，1799年出版）是他这段时

期的代表性作品。这些作品的出版使他的声誉日渐遍及欧洲。贝多芬虽然有点怪癖，急躁易怒，但为人正直，待人以诚，结交了不少忠实的朋友，如小提琴家L. 施波尔、I. 舒潘齐格，大提琴家N. 兹迈什考尔等。他的学生为数不多，如F. 里斯、K. 霍尔茨、A. F. 申德勒、C. 车尔尼等。

贝多芬终身未婚，婚姻和恋爱问题经常使他烦恼。他追求的对象较多，但都未能结合。贝多芬死后，人们在他的衣柜内一个秘密抽屉中发现3封热情洋溢的情书，是写给他的“不朽的恋人”的，但没有收信人的姓名地址，年份也无从稽考。经多年争论，现认为收信人是一维也纳妇人安托妮·勃伦塔诺。贝多芬的少数作品是题赠给他的女弟子的，如脍炙人口的奏鸣曲《热情》和《月光》便是。前者作于1804年，是为他的学生特蕾泽写的，出版时题赠予她的兄弟弗朗兹。后者作于1801年，则直接赠予他的表妹朱丽叶塔。



1935年在柏林歌剧院上演《菲德里奥》时的舞台设计

贝多芬作曲很认真，先写在大型草稿本上，后逐句逐段地修改。有的作品要写数年。他还往往同时着手写几首作品。从他留下的大量草稿中，可看到他的作曲方法，一个动机、一个主题，都经过不断琢磨、不断发展，千锤百炼才最后成章。他常带着草稿本和铅笔在郊外写作，全神贯注，连下雨也不觉察。他在家中写作时废寝忘食是常事。这些草稿本现已部分出版，是研究贝多芬作品的珍贵资料。

贝多芬虽然进入上流社会，与王公贵族相往来，但他完全不像海顿和莫扎特那样，置自身于臣仆的地位。1809年贝多芬住在利希诺夫斯基亲王的庄园里，亲王要求他为法国侵略者将领演奏钢琴，贝多芬断然拒绝，冒雨回到自己的家，取下亲王的胸像摔得粉碎。

1812年夏，贝多芬在捷克疗养地泰普利茨会见了歌德。一日他们正挽臂散步，迎面来了皇后和一群贵族，歌德急忙松开贝多芬的臂膀，站在路旁向贵族们脱帽鞠躬，贝多芬则直冲而过，贵族们反而为他让路。贝多芬等歌德赶上来时对他说：“我按照您的功绩尊敬您，但您过份抬举他们了。”

贝多芬一生中最悲惨的遭遇是耳聋。在他28岁时，就发现自己的听觉有了故障，日益严重。他十分担忧，又不愿明告别人。加上恋爱上的挫折，使他的消极情绪在1802年达到一个高点。当时他住在维也纳近郊海利根施塔特镇，曾打算自杀，写下了遗嘱。然而他心中的音乐烈火终于烧掉这一次精神危机。大约从1815年起，由于耳聋，贝多芬无法与人对谈，而不得不让对方把话写在纸上给他看。在贝多芬死后，人们发现这种“对话册”400余本（当时被他的学生、秘书申德勒据为己有）。现在这些对话册已成为研究贝多芬的珍贵史料。贝多芬的许多重要作品都写于全聋时期，他自己无法验证其音响效果，所以在后期的某些乐队作品中，在配器法上存在着某些不完善之处。有时他坚持指挥自己的作品，难免要出乱子，

甚至无法进行下去而使演出中断。尽管这样，他以惊人的意志和毅力坚持创作和工作，毕生不懈，为欧洲音乐史增添了最光辉的篇章。

贝多芬的一生是光辉奋斗的一生，但他有时也对复杂的时局认识不清。在维也纳国际会议（1814）的前后两三年中，贝多芬所做的一些事难免给他光辉的一生投下一片阴影。1812 年拿破仑的军队从莫斯科败退，1813 年又在维多利亚等战役中受重创，拿破仑被迫下台，出亡于地中海。1814 年以俄国沙皇亚历山大一世和奥地利首相梅特涅为骨干的欧洲王朝复辟会议在维也纳召开，组织了反拨历史时钟的“神圣同盟”。许多曾痛恨法国的侵略战争和拿破仑暴政的人们，误认为从此可以实现和平，无不额手称庆，贝多芬也是其中之一。他曾于 1813 年写了那首现已被人遗忘的《惠灵顿的胜利》交响曲，歌颂英国将军惠灵顿在维多利亚重创法军的功绩，1814 年为了庆祝维也纳会议，他又写了 1 首康塔塔《光荣的时刻》。在会议期间他举行了两次庆祝音乐会，演出了《光荣的时刻》、《惠灵顿的胜利》和《第七交响曲》，他自任指挥，异常卖力，并以个人名义发请帖给参加会议的王公贵族，有 6



贝多芬的遗物——听筒及食具

000 人听了他的演出。他把国王们送给他的钱购买了奥地利国家银行的股票。他为此很高兴，却没有发觉自己正处在逆流的漩涡中。

维也纳会议后，王朝复辟空气笼罩了整个欧洲。贝多芬的经济和健康状况日益下降。1816 年他在笔记本上写道，“我没有一个朋友，我孤零零地活在这个世界上”。他的创作生涯停顿了好几年，1817 年以后，他才又拿起笔来完成了最后的几部作品，包括著名的《第九交响曲》和《庄严弥撒曲》等。

在最后的年头，他还草拟了《第十交响曲》的一些主题，可惜没有写多少就病倒了。1826 年 12 月，他从外地回维也纳，路上受了风寒，从此便一病不起，医治无效，次年便与世长辞了。贝多芬的死讯震动了维也纳，出殡时有 2 万人为他送葬，包括 F. 舒伯特在内。遗体葬于维也纳市内韦灵公墓，终年 57 岁。

创作 贝多芬的创作生涯大略可分为 3 个时期：1800 年以前为早期；1801 ~ 1814 年为中期；1814 年以后为晚期。贝多芬许多作品的写作年代是先后交错的，不能绝然按完成的年代把它们纳入各个时期；例如《第二交响曲》完成于 1802 年，但按其风格和手法而论，应属于早期作品。早期作品包括在波恩和 1800 年以前在维也纳写的一些室内乐和第 1、第 2 交响曲等，主要沿着海顿和莫扎特的道路有所发展，尚未能独辟蹊径。

1801 ~ 1814 年是他的创作最具有独创性的盛期。作于 1801 年的《第十四钢琴奏鸣曲》（即《月光》）就是富于独创性，完全以形式服务于内容的一个范例。它有 3 个乐章。前后两乐章肃穆庄严，当中一乐章玲珑小巧。第 1 乐章不是照惯例用快板，也不用奏鸣曲式，标明表情为“类似一首幻想曲”，很有特点。1802 年贝多芬对朋友说：“对于我到目前为止的作品，我都不满意。从现在起我要走一条新的道路。”当时他正在写《第三交响曲》，即《英雄》交响曲。这是应法国驻维也纳大使的邀请为拿破仑写的。当时拿破仑任法

兰西共和国的第一执政，贝多芬认为他是法国革命的英雄和人民的救星，所以乐于写作。1804年交响曲写成，拿破仑已于此时称帝，贝多芬极为气愤，他撕毁了已写好赠款的封面，换上一张新的，并写上“为纪念一位伟人而作的英雄交响曲”。这首交响曲从内容到形式都富于革新精神，感情奔放，篇幅巨大，和声与节奏都新颖自由，说明作曲者所走的确是一条“新的道路”。他在素材处理和曲式结构上作了许多革新，如用1首庄严而冗长的葬礼进行曲作为第2乐章，用1首谐谑曲作为第3乐章，这都是前所未有的。在这时期他还写了赠给瓦尔德施泰因的《第二十一钢琴奏鸣曲》（1804，亦称《瓦尔德施泰因》、《黎明》）和《第二十三钢琴奏鸣曲》（即《热情》，1806）。前者辉煌灿烂，如朝霞满天，无比光彩，被罗曼·罗兰称为“白色的奏鸣曲”。后者热情洋溢，如浪涛汹涌，一泻千里，被列宁称为“绝妙的、人间所没有的音乐”。贝多芬共作有钢琴奏鸣曲32首，其中，《悲怆》、《月光》、《瓦尔德施泰因》和《热情》最为著名，成为钢琴音乐的不朽之作。

1808年他完成了简洁凝练、充满斗争精神和胜利信念的《第五交响曲》和纯真质朴、歌颂大自然的《第六交响曲》（《田园》交响曲）。《第五交响曲》第1乐章的第1主题，贝多芬曾解释为“命运在敲门”，因此人们称之为《命运》交响曲。第1乐章充满矛盾，是人和险恶世道的搏斗，乐章不长，手法异常简洁，主题思想异常明确，大部分是由“命运”主题的4个音符发展而成。第2乐章照传统设计，安排了一个描写作者内心境界，优美而富于深思的慢板。第3乐章战斗再起，进一步表现了世道诡谲、风云变幻的情景，它的末尾用了一个长达数十小节的属和弦，力度逐步加强，情绪逐步高涨，从而引至第4乐章胜利的爆发（第3、第4乐章是连接不断的），它有如阴霾已被扫尽，阳光突然出现，人们终于战胜了命运，凯歌响彻云霄。特别在尾声部分，胜利的意志愈益坚定，心潮愈益澎湃，不可抑制，至今仍能令听者受到鼓舞。1812年他完成第7和第8交响曲。以个性解放和魄力巨大而论，《第七交响曲》是最令人惊异的。



贝多芬在指挥他的一首弦乐和钢琴作品。

贝多芬写过6首钢琴协奏曲（第6首未完成），《第五钢琴协奏曲》由于内容威严而堂皇，后人称为《皇帝》（1809）。他的《D大调小提琴协奏曲》（1806），曲调性极强，非常抒情而气魄浩大，不像一般小提琴协奏曲多在演奏技巧上做文章。此外还有1首《由钢琴、小提琴、大提琴和交响乐队演奏的三重协奏曲》（1804）。

贝多芬所作的唯一歌剧是《菲德里奥》（1805，原称《莱奥诺拉》）。作曲者摒弃了骑士、神仙和爱情主题的剧本，而挑选这一部申张人权、平反冤狱的剧本，说明贝多芬具有强烈的民主思想和正义感。他对这部歌剧进行过长达数年的修改，并为它写过4首序曲。在戏剧音乐方面，他写过两幕舞剧《普罗米修斯的创造物》（1801）。希腊神话中的英雄普罗米修斯敢于违抗天神宙斯的禁令，将火偷来给予人类而遭到天神的惩罚。贝多芬歌颂了

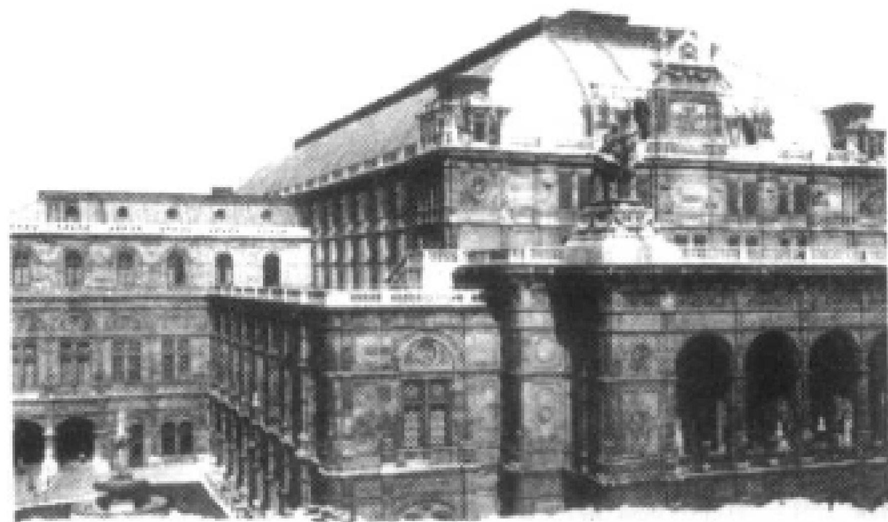
他的勇敢和对人类的爱。歌德的剧本《埃格蒙特》所描写的荷兰民族英雄埃格蒙特因反抗外族统治、争取民族独立而牺牲自己。这剧本深深地吸引了贝多芬，他为它写了10段配乐（1810）。当埃格蒙特殉难后，乐队中响起了配乐第10段《胜利交响曲》，这是继哀悼英雄之后，对革命人民的鼓舞和激励。他还为历史剧《科利奥兰》写了序曲（1807），为历史剧《雅典的废墟》（1811）写了配乐。

在室内乐方面。最重要的是16首弦乐四重奏，它们反映了贝多芬一生的艺术生涯。和他的交响曲一样，前期、中期、后期的四重奏各有其特点。10首小提琴与钢琴合奏的奏鸣曲中，最著名的是作于1801年的《F大调小提琴奏鸣曲》。由于它富于青春气息，被后人称为《春天》奏鸣曲。另一首作于1802年的《克鲁采》奏鸣曲，气魄奇伟，别具风格，好象两件乐器在斗争，有时又汇合在一起。因是赠给法国小提琴家R. 克鲁采而得此诨名。贝多芬还写过各种乐器组合的室内乐曲多首，其中作于1811年、赠给鲁道夫大公的《降B大调三重奏》（亦称《大公》三重奏）最为著名。

总的来说，贝多芬中期的作品充满奋斗向上的精神。“通过斗争，达到胜利”这8个字可说是贝多芬的创作思想的概括。

维也纳会议后，贝多芬的创作停顿了好几年，但他不甘向命运低头，1817年再次奋起，直至1827年逝世，这10年是他创作晚期。这时他已不像早、中年那样朝气勃勃了，现实生活中的种种遭遇已逐渐磨损了他的锐气。他认识到生活的复杂，不可能达到他的理想和信念，但他没有放弃它们，而是在创作上用另一种形式表达它们。他的最后5首弦乐四重奏和5首钢琴奏鸣曲，与他的《英雄》、《命运》、《热情》等相比，已经减少了火一般勇往直前的气势，在曲式上也减缩了，但所表达的思想感情更深刻、更内在，有些音乐语言好象是自己的内心独白，不求别人的了解，这便是他晚期作品的特点。

《第九交响曲》（即《合唱交响曲》，1817~1823），是贝多芬用席勒的诗《欢乐颂》谱成的作品。前3乐章是器乐曲，第4乐章加入人声，用了4位独唱者和一个大合唱队。第1乐章描写一片动乱凄凉的人间情景；第2乐章描写兵荒马乱之中，有时也流露出一线曙光；第3乐章是慢板，充满了悲天悯人的情绪和深沉内在的哲理性探索；第4乐章最奇特：先是大段器乐，把前3乐章的主题一一拿出来加以否定，然后由男中音独唱者唱出“啊，朋友，不要这种音响，让我们唱出更愉快更欢乐的吧！”（这是贝多芬加的词，非席勒原诗），于是唱出了声乐的“欢乐”主题，接着以重唱、合唱、独唱、乐队等形式淋漓尽致地演唱了《欢乐颂》。这个作品在当时引起了各种评论，最后才被肯定。H. 柏辽兹认为它是贝多芬毕生的杰作，他说：“贝多芬完成了这部巨著可以死而无憾，可以对自己说‘现在让死神来临吧，因为我的任务已经完成了’。”



维也纳国家歌剧院

综观贝多芬一生的创作，他在作曲技术上有许多新发展，例如他扩充了奏鸣曲式结构；加强了它的表现力。他的主题、过渡、副主题都连接得很紧凑，若一气呵

成。转调也更自由，打破了过去各乐章之间以及主题与副主题之间的调性关系的陈规，使调性色彩更丰富，适于表现更绚丽壮观的内容。

贝多芬作品中的引子常有重大的意义，如《悲怆》奏鸣曲第1乐章的引子，是具有独立性格的一个乐段，它给接踵而来的第1主题创造了良好的背景和气氛。《第七交响曲》第1乐章的引子长达80多小节，几乎等于1首序曲。他的作品的尾声也往往很宏伟而隆重，如《英雄》交响曲第1乐章的尾声和《第五交响曲》末乐章的尾声，都充分地发展了未尽的曲意，作了痛快淋漓的总结，相当于第二展开部。

贝多芬首先在交响曲中使用谐谑曲，在奏鸣－交响套曲中以它代替小步舞曲。贝多芬的谐谑曲在轻快的节拍中表现严肃端庄，甚至是悲壮的，如火如荼的情绪，他把谐谑曲写得风起云涌，气概非凡，第3、第5、第7和第9交响曲的谐谑曲都具有这种笔致。

贝多芬在《第九交响曲》中加入人声，在交响曲史上是一创举。

贝多芬的标题音乐寥寥可数。他对标题音乐仍然侧重感情的表达，他在《田园》的标题下，特别注明“感情的表达应多于景色的描绘”。

贝多芬极重视力度处理，对强弱变化的层次要求极高。例如在《f小调弦乐四重奏》中的“激动的快板”乐章中，在125个小节中他写了95个强弱记号。为了表达感情的突变，ff与pp有时突然转换，也有时在渐强之后突然出现pp。他很少写正规的赋格曲，但经常在乐章中应用赋格手法，写出具有赋格性质的绚丽乐段。他善于写变奏曲，用于大型作品中作为慢板或末乐章。他还曾用一个主题写成33段钢琴变奏曲，这和他善于即兴演奏有密切关系。

贝多芬集古典主义之大成，开浪漫主义之先河，其创作反映了资产阶级上升时期的进步思想。他通过精湛的艺术手法，大大加强了作品的感染力，把欧洲古典乐派推向新的高峰，并开辟了浪漫主义乐派个性解放的新方向。

【贝尔瓦尔德，F.】

（Franz Berwald，1796～1868）　瑞典作曲家、小提琴家。1796年7月23日生于斯德哥尔摩，1868年4月3日卒于同地。早年从父亲学习小提琴，后来向J. B. E. 迪皮伊学作曲。1812～1828年为斯德哥尔摩宫廷管弦乐团成员。从1817年起，他开始不间断地进行创作。1828～1841年他居住在柏林期间写了两部歌剧。1842年又去维也纳，完成了3部交响诗。作为一位音乐家，他并不顺利，为生活所迫，1850～1858年曾不得不在一家玻璃工厂工作。直到1864年，他才在斯德哥尔摩音乐学院任教。贝尔瓦尔德在创作上留下有4部交响曲、4部歌剧、一些室内乐、协奏曲、交响诗、康塔塔和歌曲等。他在世时，其作品并不十分出名，直到现代，他的具有独特面貌的作品才引起了人们的重视，并且经常得到演出。尤其是g小调《第一交响曲》（1842，亦称《严肃的交响曲》）和C大调《第三交响曲》（1845，亦称《非凡的交响曲》）。他的歌剧作品有《瑞典的乡村未婚妻》、《莱奥尼达》、《叛徒》、《戈尔孔达的皇后》等。贝尔瓦尔德被认为是开创瑞典浪漫主义音乐的重要作曲家之一。

【贝格，A.】

（Alban Berg，1885～1935）　奥地利

作曲家。1885年2月9日生于维也纳，1935年12月24日卒于同地。少年时即显



贝格像

露作曲才华，在无人指导的情况下写了约70首歌曲和钢琴曲（大部分未发表），这些作品明显地受到R. 瓦格纳和G. 马勒的影响。1904～1910年，从A. 勋伯格学习，接受了勋伯格的创作思想与技法，转向无调性的音乐风格。第一次世界大战期间，在维也纳作战部工作。战后，发表了他战前就开始酝酿的歌剧《沃采克》（1914～1921）。歌剧脚本由贝格根据19世纪德国文学家G. 毕希纳同名戏剧改编而成。歌剧使用无调性的音乐语言，描写了社会底层人物的不幸遭遇，是表现主义的代表作。1925年在柏林首演，获得很大成功，成为贝格最著名的作品，也是20世纪代表性歌剧之一。在此后的10年里，他一方面从事教学，一方面继续作曲，并采取了勋伯格的十二音技法。代表作有《抒情组曲》（1926，其中有两个乐章使用十二音音列）、《小提琴协奏曲》（1935），以及另一部重要歌剧《露露》（1929～1935，未完成）等。

1933年纳粹统治德国后，贝格和勋伯格、A. von 韦贝恩（他们3人被称作“新维也纳乐派”）的作品，都被当作所谓“布尔什维克文化”而遭到禁止。他由此失去了主要的经济来源，过着贫困的生活。

贝格一生作品不多，但成就显著。他把勋伯格的无调性作曲方法同感情的表现有机地结合起来。他同传统的欧洲音乐、特别是浪漫派后期的德奥音乐，始终保持一定联系，经常在无调性、甚至十二音体系作品中加入某种调性因素。

【贝利尼，V.】

（Vincenzo Bellini，1801～1835）　意大利作曲家。1801年11月3日生于西西里岛卡塔尼亚城的一个音乐世家，父亲为管风琴手。贝利尼早年得西西里一个贵族的资助，在那不勒斯音乐学院受教育，毕业后即从事创作活动。他的主要创作领域是歌剧。贝利尼早年写了《阿代尔松与萨尔维娜》（1825）及《比安卡与费尔南多》（1828）等歌剧，初露头角。1827年写的《海盗》曾在米兰拉斯卡拉歌剧院上演，由当时最著名的男高音G. B. 鲁比尼担任主角，演出取得很大成功。贝利尼后来继续创作了很多歌剧，先后在米兰、帕



贝利尼像

尔马、威尼斯各地上演。1833年访问伦敦、巴黎，为巴黎的意大利歌剧院写了

《清教徒》(1835)。这部歌剧是以英国资产阶级革命时期清教徒与保皇派的斗争为背景的爱情故事，由当时最负盛名的歌唱家G. 格里西、鲁比尼、A. 坦布里尼和L. 拉布拉什等联合演出，获得巨大成功，使贝利尼获得了世界声誉。贝利尼一生共写了11部歌剧。除上述作品外，重要的尚有《凯普莱特与蒙太古》(根据莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》写成，1830年上演于威尼斯)、《梦游女》与《诺尔玛》(均写于1831年)，还有《滕达的贝亚特里切》(1833)等。这位才华横溢的作曲家不幸于1835年9月23日病逝于巴黎附近的皮托城，死时年仅34岁。

贝利尼的歌剧深刻地反映了处在奥地利帝国和各大小王国沉重压迫下的意大利人民的痛苦心情和反抗精神。如《诺尔玛》通过以古代高卢人与罗马占领者的斗争为背景的爱情悲剧，曲折地隐喻了意大利民族解放运动的高涨与人民群众激昂的



贝利尼的歌剧《梦游女》的写照画



贝利尼最后一部歌剧《清教徒》的舞台绘画

爱国热情。由于这些歌剧的内容具有积极的政治意义，给观众以很大教育和鼓舞，甚至导致群众轰轰烈烈的爱国示威。贝利尼歌剧中的许多曲调已成为意大利人民的爱国歌曲流传至今。

贝利尼歌剧的创作手法丰富多样，有较强的艺术感染力。他尤其注意发挥声乐曲调的巨大表现作用，那些简洁动人的乐队插部，富于激情的大型合唱，变化多端的朗诵调以及许多戏剧性的场景描绘都很有个性，处理得颇为自然。

贝利尼歌剧的音乐风格有两种明显的特征：一是激昂振奋，这往往体现在英雄性的场景中。例如许多英雄气概的群众大合唱，以意大利解放歌曲的音调加之进行曲的节奏，尖锐的带有附点音符的短句等处理，使音乐显得严峻而果断。另一特征是优美的抒情性，带有浪漫主义的梦幻意境。他的所谓“贝利尼式的声乐旋律”，即是在低声部分解和弦的伴奏衬托下，声乐旋律由宽广悠长的音调开始，逐渐形成高潮，然后又回到宽广悠长的音调上，形成拱型线条。这种独特的旋律长于表达温柔、忧郁、悲哀的感情，蕴藏着一种内在的动力，有着特殊的艺术魅力，感人至深。德国作曲家R. 瓦格纳曾说：“贝利尼

的作品，把心连接在言语中。”与贝利尼同时代的G. 罗西尼和G. 多尼采蒂也有歌唱性的旋律，但更接近于古典的传统，而贝利尼的旋律则更富于浪漫情趣。人们往往把这种旋律与肖邦富有感情的旋律相提并论。

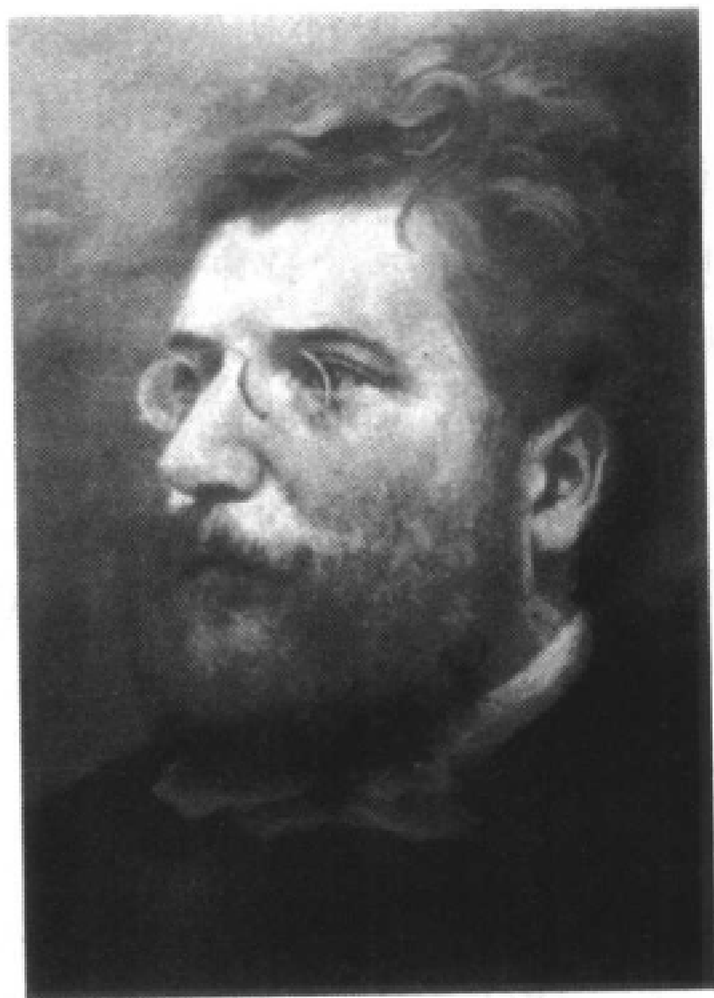
贝利尼的歌剧创作是与19世纪声乐演唱的黄金时代分不开的。他那浪漫气息浓郁的音乐吸引了世界一流的歌手们。贝利尼为具有美声唱法高度技巧的歌手写了许多音乐作品，如为英雄性的女中音写了不少漂亮的咏叹调（有一个时期由于声乐水平的下降，这些作品大多改为女高音演唱了）。19世纪的名歌手，如女中音M. 玛莉夫兰、G. 格里西，女高音G. 帕斯塔、H. 宗塔格，男高音鲁比尼，男中音坦布里尼，男低音拉布拉什，年轻的J. 林德和A. 帕蒂等人的成长，与贝利尼所创作的歌剧是密不可分的。除歌剧外，贝利尼还写有6部交响曲、双簧管协奏曲、弥撒曲等器乐与宗教音乐，以及不少声乐曲，但并不经常上演。

【比贝尔，H. I. F.】

（Heinrich Ignaz Franz Biber，1644～1704）　波希米亚作曲家、小提琴家。1644年8月12日于瓦尔滕贝格受洗，1704年5月3日卒于萨尔茨堡。1673年起任萨尔茨堡大主教的总管，1680年任大主教的音乐副指挥，1684年升为指挥，1690年被封为贵族。作有小提琴曲多部，包括16首与《圣经》故事有关的小提琴奏鸣曲、小提琴与数字低音奏鸣曲、无伴奏小提琴帕萨卡利亚以及不同乐器组合的室内乐曲。作品技巧难度甚高，是德国小提琴学派的创始人之一。

【比才，G.】

（Georges Bizet，1838～1875）　法国作曲家。1838年10月25日生于巴黎，1875年6月3日卒于同地。父亲是声乐教师，母亲出身于音乐世家。9岁从师A. －F. 马蒙泰尔学钢琴。同年考入巴黎音乐学院。在P. －J. －G. 齐默尔曼班学习。齐默尔曼多病，常由他的女婿C. 古诺代课，1853年齐默尔曼去世，比才转入F. 阿莱维作曲班。阿莱维很赏识他的才华。1869年比才与阿莱维的女儿结婚。



比才像

比才于12岁时开始创作，16岁时发表的两首歌曲，受古诺的影响。早期的钢琴曲有模仿F. 李斯特和S. 塔尔贝格的印记。比才的第1部独幕喜歌剧《医生之家》，受C. M. von 韦伯和意大利歌剧的影响较深。17岁时写的《C大调交响曲》，形式严谨，旋律清新，色彩明快，充分显示了他的才华。1856年比才参加J. 奥芬巴赫主办的轻歌剧创作比赛，他所写的独幕歌剧《奇迹医生》获第1奖。1857年他作的康塔塔《克洛维和克洛提尔达》获罗

马大奖。同年赴意大利留学。1858～1859年间他从事趣歌剧《唐普罗科皮奥》的创作，剧本和音乐都很像G. 多尼采蒂的《唐帕斯夸尔》。其后有一段时间他在创作上产生了信念危机，尽管有许多创作计划，然而又一个个放弃。1859～1860年他着手写颂歌－交响曲《瓦斯科·德·加马》和喜歌剧《画家与爱情》。但都未能成功。

比才应征写了1部新歌剧《采珠人》（应征的条件是作曲者必须是没有一部歌剧上演过的获罗马大奖的青年作曲家），这是他的第1部重要的歌剧作品，于1863年首演。当时法国风行东方题材，《采珠人》是一部以锡兰为背景的爱情悲剧，虽然剧情脱不开三角恋爱的公式，但音乐富于生活气息，旋律丰富，至今仍是欧美各国经常演出的剧目。1865年比才完成另外1部歌剧《伊凡四世》，未能获得上演。1866年7月比才离开罗马回国，途中作北意大利旅行，在途中产生了交响音乐的构思，这就是1868年完成的标题组曲《罗马》。

1867年《珀斯城的美女》初次上演，它是比才唯一获得当时报刊好评的歌剧。但评论家若阿内斯·韦贝尔指出比才迎合部分听众的习惯，使创作沉溺于法国大歌剧的陈规旧套。比才接受了批评，在感谢信中发誓要摒弃华而不实的传统。

1868年比才的思想上再次出现10年前那样的精神危机，他写道；“我不论在做艺术家和做人方面都在脱胎换骨。”比才认识到社会必须改革，艺术必须与社会现实相联系，要创作完美而真实的新艺术作品。但是，比才的思想停留在资产阶级共和主义的水平。他拒绝为拿破仑三世写歌功颂德的合唱，普法战争时他参加国民自卫军，他的理想是推翻第二帝国建立第三共和国。同时他又把巴黎工人的伟大起义看成是保皇党、教权派挑起来的，唯恐保皇党和教权派出来复辟君主制。他对巴黎公社持反对态度，哀叹“在白色狂暴和红色狂暴之间，正直的人们无容身之地”。

1872年上演的独幕歌剧《扎米雷》以埃及为背景，作者对东方题材的处理和风土人情的描绘都比《采珠人》前进了一步。比才采用了真正的阿拉伯旋律，进行了恰到好处的艺术加工，音乐对女主人公的形象刻划得细致入微，和声的运用新颖大胆。比才确信他在《扎米雷》中找到了自己的道路。



1875年《卡门》演出海报

同年，比才应邀为法国文学家L. 都德的话剧《阿莱城姑娘》写配乐。由于条件的限制，只允许他用26人的小乐队。这不仅没有束缚住他的手脚，反而促使他发挥自己的特长，创作了这首至今仍在各国演出的名曲。《阿莱城姑娘》描写一个农村青年本来可以和心爱的姑娘维尔塔成家立业，安分守己地过一辈子，但是由于他迷恋放荡的阿莱城姑娘不能自拔而自杀。比才以鲜明的色彩描写了法国南部普罗旺斯地区的农村生活，成功地烘托出剧中主人公的悲惨结局，加强了戏剧的感染

力量。比才特别显示了他在配器上的清新风格。他模拟钟声、铃声以及各种民间乐器的音响，运用人的闭口哼唱，使音乐独具风格。他以萨克斯管吹奏的旋律，表现



《卡门》1978 年演出剧照（第四幕）

痴呆少年的天真无邪；以弦乐小柔板表现年轻时曾相恋的老农和老妪重逢时的心情。话剧的演出并未获得成功，音乐却被改编为两套管弦乐组曲而流传下来，第 1 套是比才自己选编的，第 2 套是比才的朋友 E. 吉罗在他死后选编的。

歌剧《卡门》是比才的创作顶峰，剧情取材于 P. 梅里美的同名小说。比才把社会底层人物——烟草女工和士兵推上了法国歌剧舞台，音乐与剧情构成了一个不可分割的整体，丰富的不同性格的旋律展现了五彩缤纷的生活画卷，刻划出栩栩如生的人物形象。他在《卡门》中突破了法国喜歌剧的格局，力求体现现实主义原则。在音乐方面比才强调了剧情发展的对比和力度，写得生动、灵活、富于光彩，虽然只采用了 3 个西班牙民歌的曲调，却充分体现了西班牙的民族风格。群众场面在歌剧中占有相当重要的地位，群众热爱生活的喜气洋洋的场面，代替了原作中的阴森沉郁的气氛，尤其是最后一场，群众的欢乐和个人的悲剧形成强烈的对比，达到了震撼人心的戏剧效果。《卡门》的初演遭到失败，这使比才受到很大打击。3 个月后，他就与世长辞了。

比才是具有鲜明个性的作曲家。在他的歌剧音乐中，把浓郁的民族色彩，动人心弦的戏剧矛盾冲突，个性鲜明的音乐语言，富有表现力的交响发展，以及法国喜歌剧传统的表现手法熔于一炉，这使他的歌剧艺术成为 19 世纪法国歌剧的最高成就。《卡门》成为世界各国舞台上久演不衰的剧目之一。

【毕晓普，H. R.】

（Henry Rowley Bishop，1786 ~ 1855）

英国作曲家。1786 年 11 月 18 日生于伦敦，1855 年 4 月 30 日卒于同地。1810 年



毕晓普像

起在伦敦科文特加登歌剧院、伦敦爱乐乐团等演出团体从事指挥，1841 年在爱丁堡大学任音乐教授，1848 年任牛津大学音乐教授。作为作曲家，他的主要成就在于创作和改编了约 130 部歌剧、舞剧、滑稽剧、清唱剧等舞台音乐作品，其中包括改编其他作曲家的歌剧作品；为莎士比亚的戏剧配乐；为根据英国作家 W. 司各特的小说改编的歌剧脚本谱曲等。毕晓普在世时，享有很高声望。在相当一段时间里，由于演出他的作品，英国歌剧才得以存在。但是后来，他的歌剧作品渐渐被人遗

忘，只有两首选曲流传至今，即《克拉丽》（1823）中的《家，可爱的家》和《错误的喜剧》（1819）中的《听，可爱的云雀》。特别是《家，可爱的家》，在欧美许多国家几乎是家喻户晓，就像民歌一样。1842年英国女王授予他爵士称号。

【别雷，B. A.】

（Виктор Аркадьевич Белый，1904～1983） 苏联作曲家。1904年1月14日生于别尔季切夫，1983年2月卒于莫斯科。1919～1922年在哈尔科夫音乐学院学习小提琴及作曲，1922～1929年在莫斯科音乐学院先后随Г. Е. 科纽斯、Н. Я. 米亚斯科夫斯基和瑞里亚耶夫学习作曲。1925年与A. A. 达维坚科、舍赫切尔一道发起组织影响颇大的"莫斯科音乐学院作曲学生生产集体"。1929～1932年为"俄罗斯无产阶级音乐家协会"的成员。1942～1948年任苏联作曲家协会组织委员会责任书记。1957年起领导苏联《音乐生活》杂志。他的创作成就集中在歌曲方面。《小鹰》（1936）是1首驰名的歌曲，综合了革命民歌的音调和节奏特征；他在卫国战争时期写作的歌曲《勇士之歌》（1941）、《关于加斯特洛上尉的叙事歌》（1941），以及战后写的《保卫和平》（1949）、《关于亚历山大·马特罗索夫的叙事歌》（1952）等，也获得广泛流传。此外，他还改编了许多革命歌曲和民歌，并创作了一些器乐曲和声乐曲。

【波尔波拉，N.】

（Nicola Porpora，1686～1768） 意大利声乐教育家、作曲家。1686年8月17日生于那不勒斯，1768年3月3日卒于同地。1696年入该市耶稣基督贫儿音乐学院，学习10年。早年作有歌剧《阿格里皮纳》等，颇受当时奥地利占领军统帅（以后任曼图亚总督）黑森－达姆施塔特亲王的赏识。1714年受命为奥皇诞辰创作歌剧《阿里阿德涅与忒修斯》，从此受宠于宫廷。后又采用诗人P. 梅塔斯塔齐奥的处女作《安杰利卡》写作诞辰剧（一种无布景道具的清唱歌剧，专为贵族生日、婚礼等喜庆日子演出，通常也在宫廷演出），由他的学生阉人歌手法里内利演唱，一举成名。由此后世称18世纪盛行于欧洲各国宫廷的、由阉人歌手演唱的那不勒斯乐派歌剧为梅塔斯塔齐奥歌剧。自此波尔波拉作为著名声乐教师闻名于欧洲。1715～1721年任教于那不勒斯圣奥诺夫廖音乐学院。他的声乐教学极为严格，相传他教授卡法雷利（意大利阉人歌手，唱女中音）时，让其练习一页练声音阶达5年之久。1726年卡法雷利学成后，一鸣惊人，成为与法里内利齐名的著名歌手。1733年波尔波拉应聘赴伦敦为英国贵族歌剧院收罗名角组成歌剧团，与当时在伦敦的G. F. 亨德尔的意大利歌剧团竞争高低。剧团成立之日，上演了波尔波拉的新作《阿里阿德涅在纳克索斯岛上》。此后波尔波拉又为剧团创作了4部歌剧、1部清唱剧和为庆祝威尔斯王子婚礼而作的诞辰剧《伊梅内奥的盛典》。1736年夏离开伦敦。1739～1741年7月在那不勒斯任洛雷托圣玛丽亚音乐学院院长。1747～1751年赴德累斯顿任选侯夫人玛丽亚·安东尼亚的声乐教师，并为庆祝公主22岁生日作歌剧《菲兰德罗》。1753年抵维也纳，任威尼斯公国驻奥大使夫人的声乐教师。在维也纳期间，J. 海顿是波尔波拉的学生及上声乐课时的钢琴伴奏。1760年他回到那不勒斯，先后任洛雷托圣玛丽亚音乐

学院和圣奥诺夫廖音乐学院院长。次年退休，晚年生活相当贫困。波尔波拉作有歌剧50余部，以及康塔塔、清唱剧和宗教音乐等。

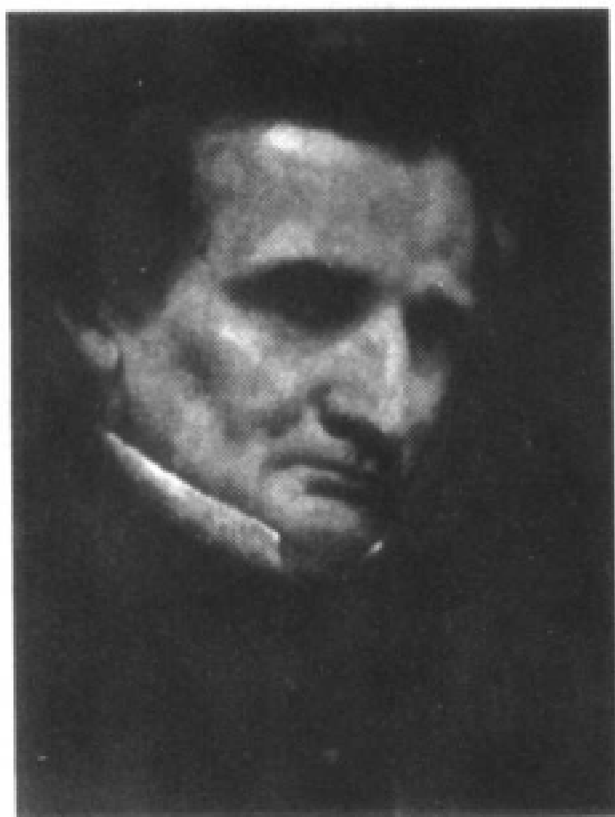
【伯德，W.】

（William Byrd，1543～1623） 英国作曲家。1543年生于林肯郡（?），1623年7月4日卒于埃塞克斯。1563年任林肯大教堂管风琴师。约10年后，为伦敦皇家小教堂成员，并与T. 塔利斯一起任该小教堂管风琴师。1575年，伊丽莎白女王准予伯德和塔利斯在英国出版和销售乐谱的专利权。

伯德长于宗教音乐的创作，是16世纪英国复调音乐的杰出代表人物之一。他写下了大量作品，以天主教弥撒曲（共3首）和经文歌最为著名，其中两本《天主教经文歌集》分别于1605、1607年出版。此外，还写了不少英国教会音乐、复调歌曲、维吉纳琴曲和维奥尔琴曲等。

【柏辽兹，H.】

（Hector Berlioz，1803～1869） 法国作曲家、指挥家和音乐评论家。



柏辽兹像

生平 1803年12月11日柏辽兹生于法国南部小镇拉科特－圣安德烈的一个医生家庭。1821年去巴黎学医。他酷爱音乐，一面在医学院上学，一面随巴黎音乐学院教授J. －F. 勒絮尔进修。当他想放弃医学改学音乐时，受到父亲的阻挠，一度停止供给他生活费。他只得以教唱歌和吹长笛等维持生活，坚持钻研音乐。1826年终于考进巴黎音乐学院，成为勒絮尔作曲班的学生。

柏辽兹进入音乐学院以前就开始了创作。20年代，他写的大部分是声乐作品，有清唱剧、弥撒曲、独唱曲等，作品的题材是多样的。值得注意的是，他已开始反映进步的主题，写过1部合唱《希腊革命》（1826）和1部《九首爱尔兰歌曲集》（1828～1829），前者表现希腊解放斗争，后者以爱尔兰民族诗人T. 穆尔的诗为歌词，含有歌颂民族独立的内容。早期作品大部分还不够成熟，影响较小，多未保存下来。

1830年的七月革命，激起了柏辽兹的革命热情。他走上巴黎街头，欢呼革命的胜利，同群众一道高唱《马赛曲》。同年10月，他把《马赛曲》编成大型合唱作品，表示他对革命的拥护和支持。同年8月，他以康塔塔《萨丹纳帕路斯之死》获罗马大奖。1831年春，柏辽兹赴罗马留学。这一时期他受到圣西门主义的强烈影响，称赞圣西门的社会改革方案是正确的和完备的。这曾引起官方以至奥地利总理梅特涅的注意，并派人对他进行监视。

柏辽兹在罗马留学期间，对学院的保守气氛甚为不满，因而于1832年5月提前回国。30年代初至40年代初是柏辽兹创作的繁荣时期，写出了他的大部分主要作品，如《幻想交响曲》（1830）、交响曲《哈罗尔德在意大利》（1834）、歌剧《本

维努托·切利尼》(1838)、大型管弦乐声乐曲《死者的大弥撒曲》(又称《追思曲》,1837)、戏剧交响曲《罗密欧与朱丽叶》(1839)、《葬礼与凯旋交响曲》(1840)等。

从1842年起，柏辽兹去欧洲各国作旅行演出，先后到过德国、捷克、俄国和英国。在演出间隙仍坚持创作，主要作品有戏剧传奇曲《浮士德的沉沦》(1845～1846)和为歌剧《本维努托·切利尼》写的第二部序曲《罗马狂欢节》(1844)等。1848年他在英国演出的时候，传来了法国革命的消息。几经踌躇，于当年7月回国，他目睹城市遭到破坏，妻子瘫痪在床，又适逢父亲去世，心情痛楚万分。他对这次革命未能理解，表露出强烈的抵触情绪。

晚年的柏辽兹，由于妻子和独生子相继去世，经济拮据，特别是对社会的不满，使他处于苦闷和孤独的心境之中。40年代末至60年代的作品，已经缺少那种浪漫主义的锐气，有些作品采用宗教故事或古代传说题材，如清唱剧《基督的童年》(1850～1854)、《天主颂歌》(1849)和5幕大歌剧《特洛伊人》(1856～1858)等。此外，他既写过歌颂皇帝的康塔塔



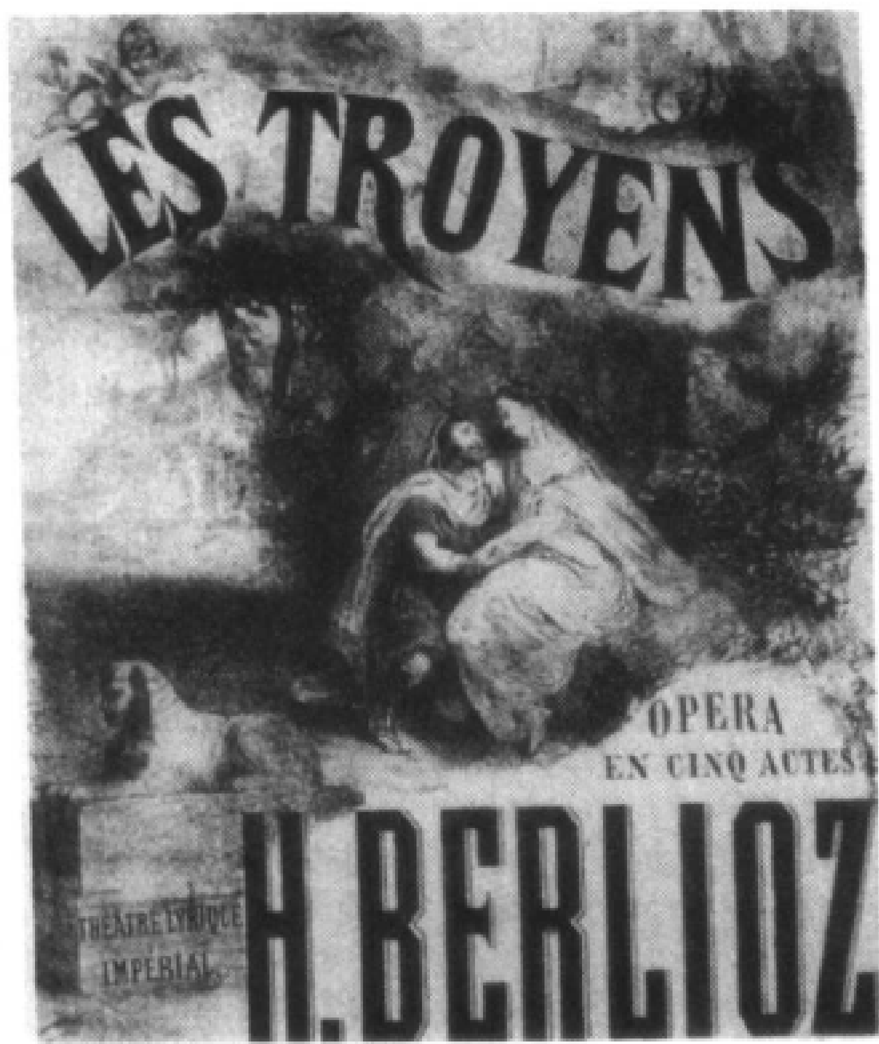
柏辽兹的妻子亨丽叶塔·史密逊



1846年维也纳戏院报纸刊登的讽刺画。柏辽兹的交响曲编制特别庞大，因此常成为讽刺画的题材。

《皇帝》(1855)，也写过含有民主思想的合唱作品《法兰克人的怒吼》(1851)，而他最后一部作品却又是充满乐观主义的歌剧《贝特丽丝和培尼狄克》(1860～1862，取材于莎士比亚喜剧《无事生非》)。上述情况，反映出柏辽兹在第二帝国时期思想上的矛盾。1867～1868年柏辽兹第二次去俄国旅行演出，回国不久，于1869年3月8日病逝于巴黎。

创作 柏辽兹是法国浪漫乐派的主要代表人物。他的音乐作品包括4部交响曲、3部歌剧、6首管弦乐序曲以及许多清唱剧、康塔塔和其他声乐、器乐作品。在30年代初写的《幻想交响曲》和《哈罗尔德在意大利》是其代表作。这两部作品都带有浪漫主义的自传性。《幻想交响曲》(副题《艺术家的生活片断》)实际上是作者爱情生活中某些复杂思想感情的艺术再现。它由《梦幻，热情》、《舞会》、《田野景色》、《赴刑进行曲》和《妖魔夜宴的梦》5个乐章组成。总谱上有作者的题解：主人公青年音乐家失恋后自杀未遂，在昏迷中出现许多幻觉：他因嫉妒而



柏辽兹的《特洛伊人》公演海报

杀死自己的恋人，被处以死刑。柏辽兹所塑造的这一形象是有叛逆性格的。同时，其中也蕴含着极端个人主义的思想情绪。另外1部交响曲《哈罗尔德在意大利》取材于拜伦的长诗《恰尔德·哈罗尔德游记》的第4章。作品的主人公是一位同社会格格不入的浪游者，他失恋、痛苦，乐曲的调子比较压抑。

在30年代后期～40年代，柏辽兹的主要作品不再限于个人形象及主观思想感情的描绘，而出现了群众形象、巨大的场面和深刻的戏剧性内容。这些作品的艺术特点是规模宏大、气势昂扬，具有丰富的手法和复杂的结构。《追思曲》的演出需要庞大的合唱队、交响乐队和4个铜管乐队，气魄之大象一幅巍峨的壁画。这部作品本来是为每年追悼七月革命烈士而作，当这一追悼仪式被取消后，作者却把它放在为侵略阿尔及利亚而死亡的官兵追悼会上作首次演出。柏辽兹的《葬礼与凯旋交响曲》也是为纪念七月革命烈士而作的。由于要在露天和队列行进中演出，乐队编制更加庞大，音乐具有雄伟、悲壮的效果。作者曾说，这部作品可以使人回忆起光荣的“三天战斗”（指七月革命时巴黎街头的巷战）。

《罗密欧与朱丽叶》是柏辽兹最大的交响乐作品。演出时间达1小时40分钟。它的形式不同于一般交响曲，是按戏剧情节构思的。其中还加入了独唱、合唱声部。戏剧传奇曲《浮士德的沉沦》则进一步发展了《罗密欧与朱丽叶》中把声乐与器乐、戏剧与音乐熔于一炉的创作手法，分为若干场，包含了歌剧中的全部音乐体裁，类似一部清唱剧。可以说《浮士德的沉沦》是柏辽兹创作鼎盛期的一个艺术总结。

综观柏辽兹的创作，以标题交响音乐最具有代表性。他的全部交响曲和管弦乐序曲都是有标题的，某些作品还有具体情节和文字说明。《幻想交响曲》更被认为是音乐史上第1部浪漫主义的标题交响曲。柏辽兹在继承古典传统的基础上，大胆创用了新的艺术形式。在交响曲体裁



柏辽兹的《追思曲》在巴黎残老军人院圣路易教堂演出（1974年）。



特雷特·伯格内所画的《向柏辽兹致敬》漫画，背景中被抬着的是瓦格纳。

中，运用了"固定乐思"的手法，加入了声乐，打破了4个乐章的传统（《幻想交响曲》5个乐章，《葬礼与凯旋交响曲》3个乐章），曲式较为自由，缩小了同戏剧音乐体裁（歌剧、清唱剧）之间的界限。更重要的是，柏辽兹发展了管弦乐法，在管弦乐队中充实了新的乐器，丰富了配器的手法，提高了抒情写景的技巧。《配器法》一书，正是他的艺术实践在理论方面的总结。

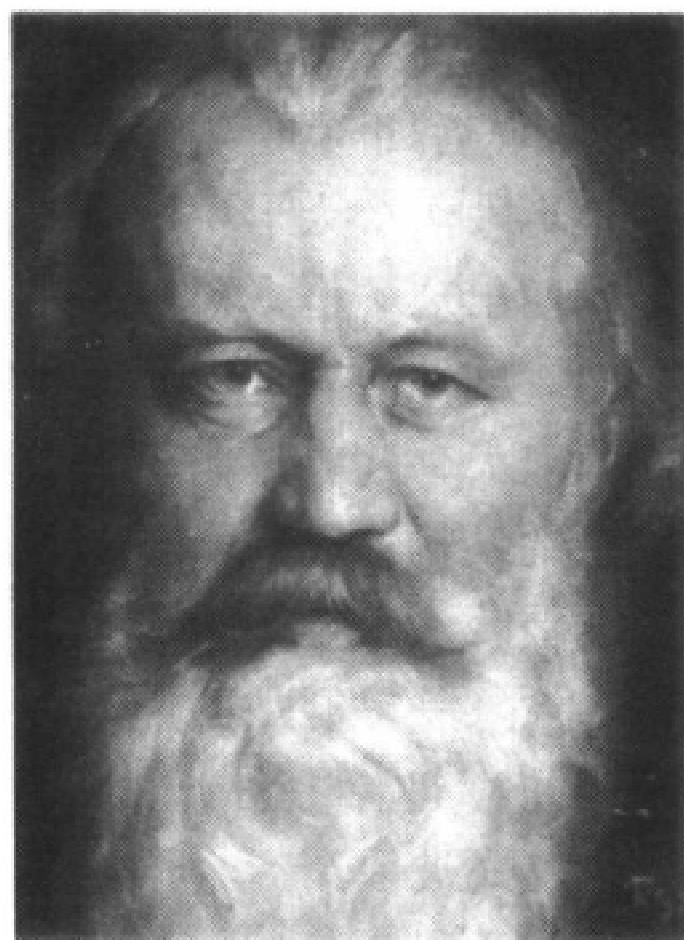
30～60年代，柏辽兹一直断断续续地从事音乐评论活动。他所写的数百篇文章，大多收入以下文集：《音乐家与音乐》（1903）、《纵论歌唱》（1862）、《音乐中的怪诞风格》（1859）、《管弦乐晚会》（1852）。此外，还著有《回忆录》一书。

柏辽兹著作中的观点有时不免失于偏激、主观，由于过分夸张，所记叙的某些事物也并不全然可信。但是，他对问题的剖析尖锐有力，文笔生动，有时含有辛辣的幽默。在宣传古典音乐传统，大力推荐当代的优秀作品，批评保守的艺术观点和空洞无物的炫技音乐，倡导艺术形式的革新等方面，提出了自己的见解，体现了进步的美学思想和艺术观。

【勃拉姆斯，J.】

（Johannes Brahms，1833～1897）德国作曲家、钢琴家。

生平 1833年5月7日，勃拉姆斯生于汉堡一个市民家庭。其父是职业乐师，能演奏多种乐器，也是勃拉姆斯学习音乐的启蒙者。幼年，他从当地的一些音乐教师学习钢琴、作曲，其中E. 马克森的严格教导，特别是他对德国传统古典音乐和德奥民间音乐的热爱，给勃拉姆斯以深刻影响。由于家境贫寒，勃拉姆斯15岁就开始独立生活。除在当地的小酒店演奏外，也编写一些娱乐性小曲。1848年的资产阶级革命引起勃拉姆斯的注意。1849年

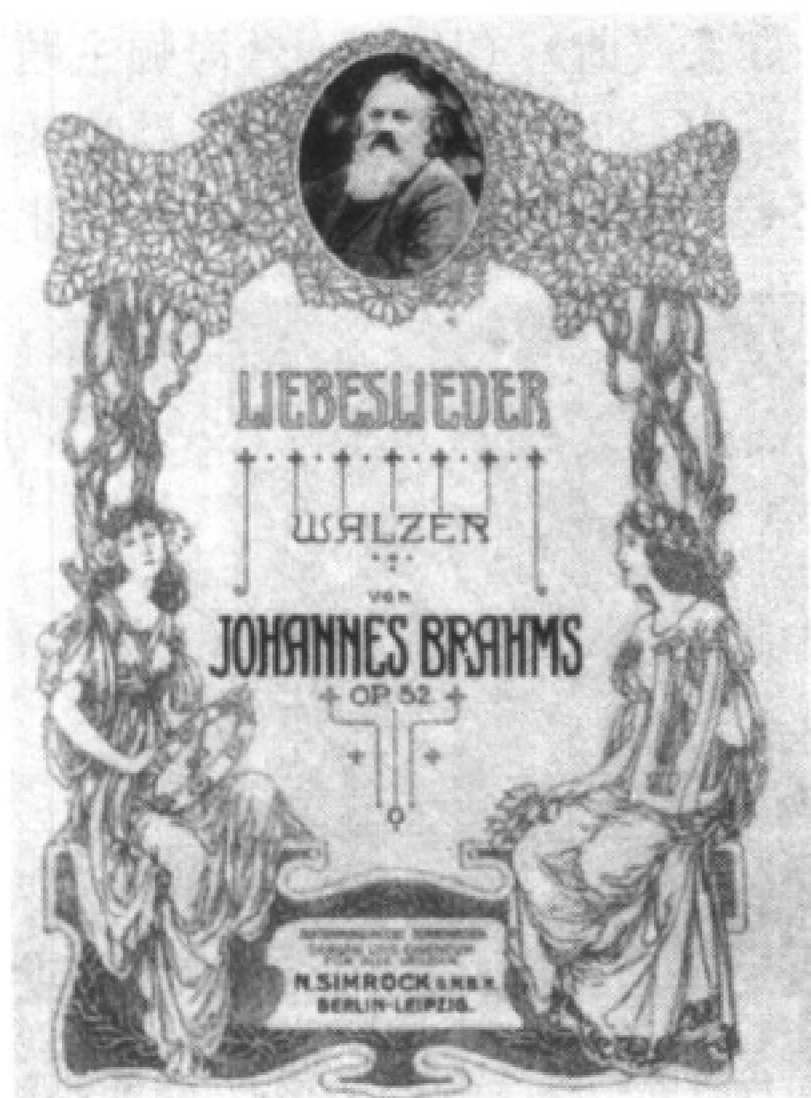


勃拉姆斯像

他写了1首钢琴四手联弹《回忆俄罗斯》，引用了代表匈牙利革命的《拉科齐进行曲》的片断，表达了他对革命的同情。1850年他结识了逃亡到汉堡的匈牙利小提

琴家E. 赖门伊，并与之旅行演奏。1853年又结识了著名的匈牙利小提琴家J. 约阿奇姆，同年由约阿奇姆介绍，认识了R. 舒曼夫妇。20岁的勃拉姆斯已是许多作品的作者，他的创作和演奏活动深受舒曼的器重和赏识。1853年，舒曼在他主编的《新音乐杂志》上发表《新的道路》一文，热情推荐这位后起之秀。勃拉姆斯和舒曼夫妇、约阿奇姆成为挚友，特别是和舒曼夫人克拉拉，保持了40多年的友谊，成为影响勃拉姆斯精神生活和创作的重要因素。1858～1859年勃拉姆斯在代特莫尔德担任合唱指挥，接触到不同历史时期的合唱作品，对他后来写作合唱曲有一定影响。他早期的创作主要受舒曼的影响，作品中常表现出当时青年人所特有的热情、幻想、苦闷和抗争，在风格和手法上显露出舒曼的痕迹。1863年勃拉姆斯定居维也纳。60、70年代，他除了演出和担任指挥外，主要从事创作，他的一些重要作品都是这时完成的。

勃拉姆斯虽然有点索居寡言，但是他十分关心德国的命运，特别是德国的统



1905年印刷的爱情歌曲集的封面



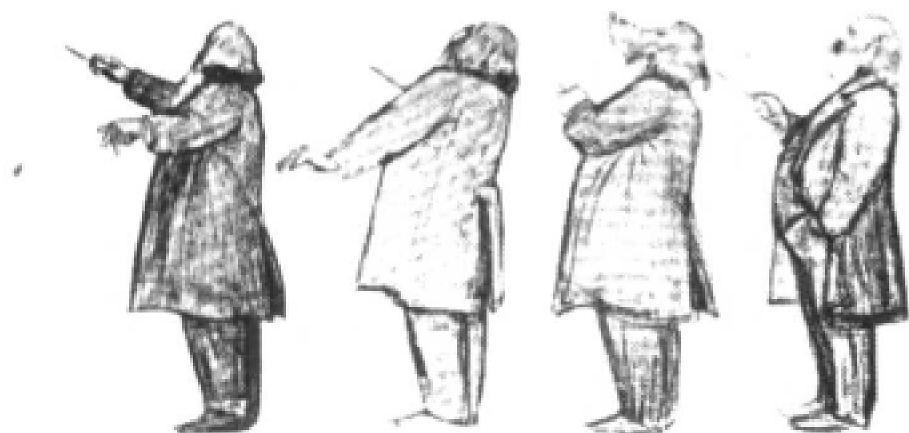
1889年出版的《奥斯古维特歌曲集》

一。1871年俾斯麦通过王朝战争统一了德国。勃拉姆斯欣喜万分，立即写了《凯旋之歌》（1871）献给德皇威廉一世。在他著名的c小调《第一交响曲》中，也曲折地反映了这一重大事件。但是，德国统一后的严酷现实，使勃拉姆斯感到失望，加上生活圈子和视野的狭窄，特别是19世纪后半叶德奥知识分子思想中的深刻矛盾，使得勃拉姆斯某些作品中反映出的忧郁孤独的情绪，甚至是悲观隐退的思想。1885年完成的《第四交响曲》是这种思想感情的集中体现。勃拉姆斯晚年渐趋消沉，创作力衰退，作品以室内乐和钢琴小品为主，但其中象《b小调单簧管五重奏》（1891）和两首单簧管奏鸣曲（1894）等仍是他的重要作品。由于勃拉姆斯在音乐创作上的成就，他曾被选为柏林艺术学院院士，被授予汉堡市“荣誉公民”、剑桥大学和布雷斯劳大学博士等荣誉。1897年4月3日在维也纳逝世。

创作 勃拉姆斯是一位热爱民族文化，追求古典精神的作曲家。他在创作中力图维护德奥的传统，和同时代的作曲家相比，他在这方面表现得更积极更自觉。在创作中他追求内在的感情的深刻表现，反对浮华的表面效果，风格质朴、严峻，

作品富有哲理性。

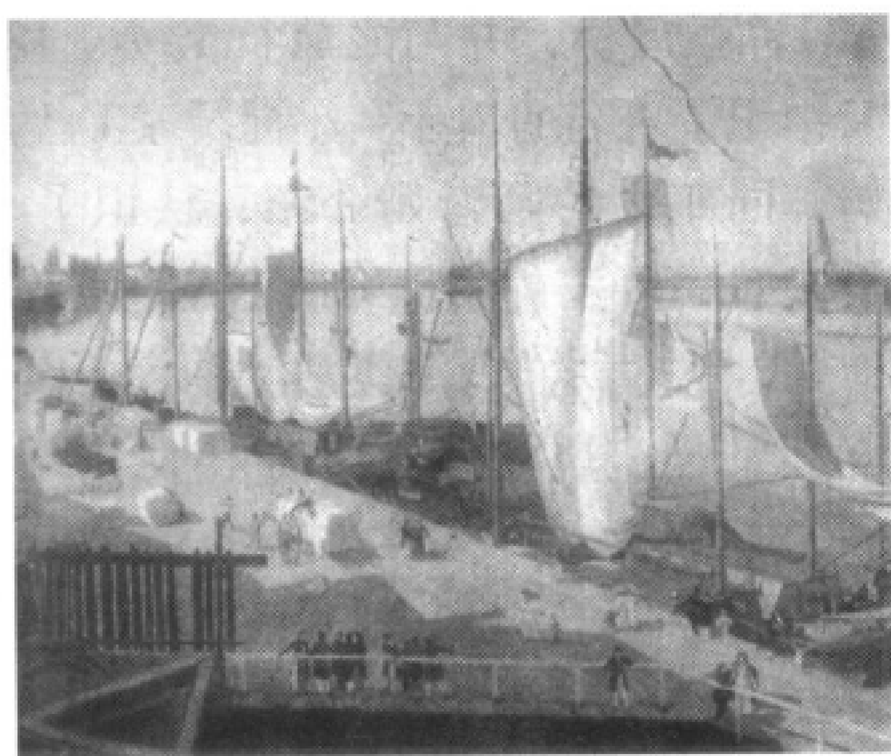
在勃拉姆斯的创作中，交响音乐占有重要地位，在这类作品中，结构的原则、调性的布局、主题发展的逻辑性、复调思维的深刻性以及宏伟的气势等，都明显地看到 J. S. 巴赫、L. van 贝多芬对他的影响。在他的 4 首交响曲中，以第 1 和第 4 最为著名。他的 c 小调《第一交响曲》（1862 ~ 1876）不像多数作曲家那样带有尝试和模仿前人的性质，而是一部成熟之作。他从 1862 年写出第 1 乐章到 1876 年最后完成，持续了 14 年之久。乐曲反映了德国统一前后的十多年中，勃拉姆斯对现实生活的感受；从第 1 乐章的矛盾、挣



素描——勃拉姆斯的四种指挥姿态

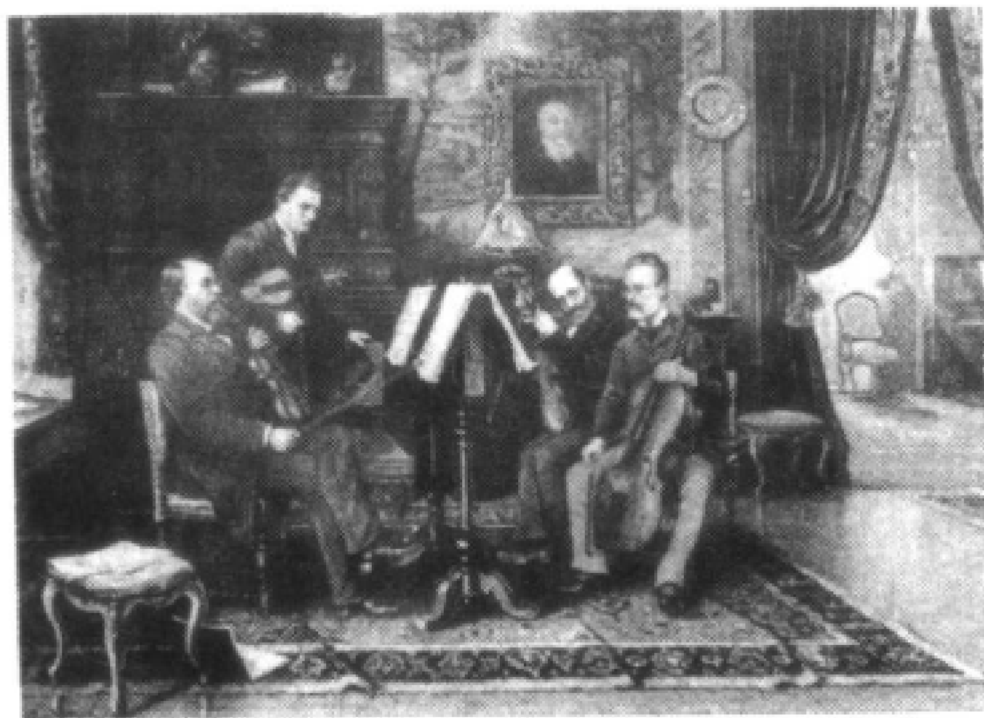
扎，第 2、3 乐章的悲痛、幻想到终曲的欢呼、赞颂，显示了他探求理想、摆脱痛苦、走向光明的哲理信念。1885 年完成的《第四交响曲》虽然气势宏大却缺乏乐观战斗精神，特别是采用古老的帕萨卡里亚变奏的终曲乐章，流露出命运主宰一切的悲观情绪。除 4 首交响曲外，他写的两首钢琴协奏曲（1858、1881），特别是《D 大调小提琴协奏曲》（1878），不论在思想和技巧方面，都是同类作品中的优秀者。

勃拉姆斯的钢琴作品从早期沿古典奏鸣曲、变奏曲原则到更多地写作特性钢琴小品如随想曲、间奏曲、狂想曲以及民间歌曲、舞曲等，可以看出浪漫主义思潮对勃拉姆斯的影响。这类作品集中体现了作者的艺术风格：深沉、典雅、富于技巧、手法细腻、形象丰富，有些是作者内心体



《汉堡港》，19 世纪上半期的一幅画作。勃拉姆斯年少时常在港边的小酒馆演奏。

验的独白，有些是生活情景的描绘。如作者自称是其“痛苦的摇篮曲”的《降 E 大调间奏曲》（1892）、具有古老加沃特舞曲性质的《b 小调随想曲》（1878）以及富有戏剧性的《b 小调狂想曲》（1879）等，都是这类作品的优秀之作。这些特性钢琴小品是在 F. 舒伯特的瞬想曲、即兴曲，F. 门德尔松的《无词歌》和 R. 舒曼钢琴套曲的传统上的继承和发展。勃拉姆斯还写了不少主题变奏钢琴曲，其中《匈牙利民歌主题变奏曲》（1853）、《帕格尼尼主题变奏曲》（1862）、《海顿主题变奏曲》（1873）和《舒曼主题变奏曲》（1854）等最有名。他写的 21 首匈牙利舞



由约阿希姆（左边坐者）所组成的弦乐四重奏乐团。

曲（1852～1869），形象生动鲜明，真实地体现了匈牙利民族民间音乐的特点，在人民中广为流传。

勃拉姆斯的一生从未间断艺术歌曲的创作。除大型合唱外，数量最多并有影响的是抒情歌曲和民歌改编曲。它们直接继承了舒伯特和舒曼的艺术歌曲的传统，感情真挚朴实，声乐和钢琴部分结合完美。有的纤细复杂，反映了19世纪下半叶德奥知识分子复杂而敏感的思绪，如《我的呻吟更形低微》（1886）、《我的爱情多青春》（1874）等；有的充满生活情趣和富有幽默感，如《徒然的小夜曲》（1878）、《铁匠》（1858）等。不少作品和德奥民间



维也纳中央公墓勃拉姆斯墓地上的雕像

音乐有着内在联系，有浓厚的民族风格，如著名的《摇篮曲》（1868）就几乎被当着民歌传唱。在大型作品中，他为合唱、独唱和管弦乐队写的《德意志追思曲》（1857～1868）是这类作品中最宏伟深沉的一部。此外《命运之歌》（1871）、《女低音狂想曲》（1869）等也占有一定地位。

勃拉姆斯从青年时代起就热爱民歌并记录整理，直到晚年。在L. van 贝多芬之后象勃拉姆斯那样专心收集并研究改编民歌的作曲家是不多见的。他曾在一封信中说："民歌——是我的理想。"他晚年最后完成的7册《德意志民歌集》（1894），是他对德奥民间音乐文化研究的重大贡献。

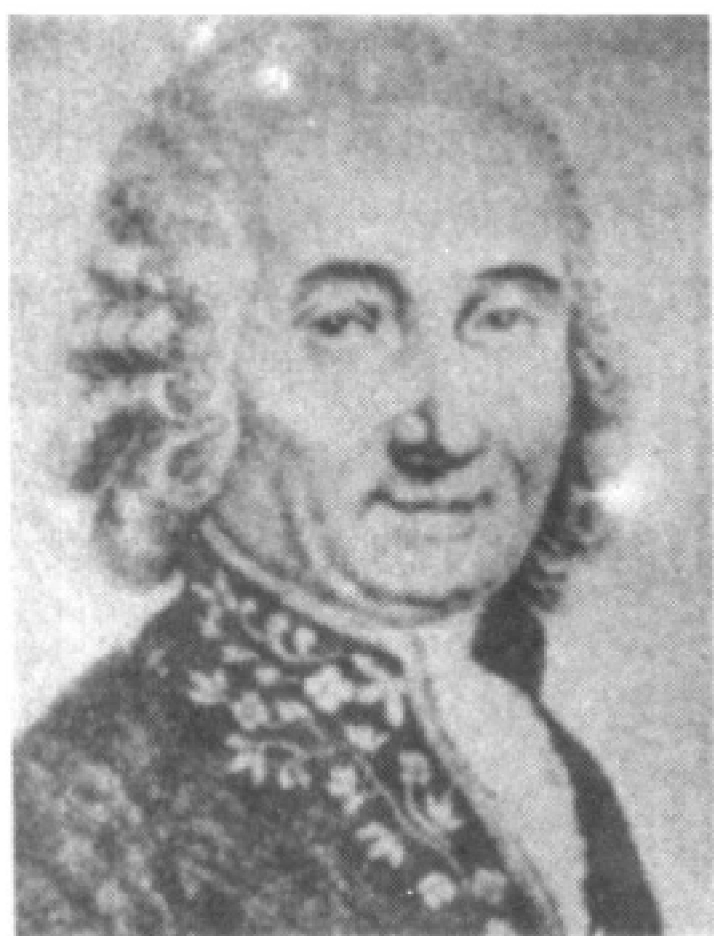
勃拉姆斯的创作和生活是与19世纪下半叶极其复杂矛盾的德奥现实相联系的，尽管时代和阶级给他的创作带来局限，但他仍能在这种情况下继承古典传统，汲取浪漫主义精华，写出有创造性的、有个性的、表达了强烈民族情感和爱国思想的优秀作品，并成为19世纪下半叶德国音乐文化中的一位杰出代表。

【博埃罗，F.】

（Felipe Boero，1884～1958） 阿根廷作曲家。1884年5月1日生于布宜诺斯艾利斯，1958年8月9日卒于同地。曾师从阿根廷作曲家P. 贝鲁蒂学习音乐。1912～1914年在巴黎音乐学院从G. 福雷学作曲。归国后，在布宜诺斯艾利斯从事教学，1935年任教授。由他创办的国民音乐协会，后来改称为阿根廷作曲家协会。其作品具有民间音乐特征，为阿根廷民族主义鼎盛时期的代表人物之一。其歌剧代表作《图库曼》（1914），是第1部阿根廷民族歌剧。其他歌剧作品有《阿里安娜和迪奥尼斯奥斯》（1916）、《拉克拉》（1918）、《女祭司》（1925）、《教师》（1929）、《果子露》（1937）等。此外还有管弦乐曲、钢琴曲、合唱曲、儿童歌曲等。

【博凯里尼，L.】

（Luigi Boccherini，1743～1805） 意大利作曲家、大提琴家。1743年2月19日生于卢卡，1805年5月28日卒于马德里。父亲是低音提琴家。初从其父和D. F. 万努奇学习，1757年赴罗马深造大提琴。1757～1764年曾3次去维也纳，树立了大提琴家的声望，并初露作曲家的才华。他的6首三重奏受到C. W. 格鲁克的



博凯里尼像

赏识。1764～1766年在卢卡教堂任职期间，演出了他的第1批创作清唱剧和康塔塔等。自1766年起，在国外长期巡回演出，次年抵达巴黎，出版了他的第1批室内乐作品，名声大振。1770～1785年在马德里任路易斯王子的宫廷乐师。1787年在马德里贵族贝纳文特－奥苏纳宫廷中演出了他唯一的歌剧作品《克莱门蒂娜》。1783年应普鲁士腓特烈·威廉亲王（1787继承王位）的要求谱写室内乐，因此传说他自1787～1797年曾在普鲁士国王宫廷任职。晚年妻女相继去世，他精神失常，在贫病交迫中逝世。

博凯里尼是一位多产的作曲家，共创作500多首乐曲，其中60首三重奏、91首弦乐四重奏、154首弦乐五重奏，以及其他重奏曲、钢琴奏鸣曲等，对发展室内乐作出了很大贡献。这些重奏曲的大提琴声部，他写得象小提琴声部那样华丽动人，使大提琴的演奏技巧得到充分发挥。在弦乐五重奏中有112首采用了两把大提琴，并且还发展了钢琴与弦乐器的五重奏。他的管弦乐作品写得很有特色，尤其是《c小调交响曲》（1788），除有生动的对比外，其中的小步舞曲乐章甚为著名。《降B大调大提琴协奏曲》至今仍是被经常演奏的保留曲目之一。在作品里，他往往采用切分音节奏，显示出西班牙的特色。他是维也纳古典乐派时期创作拉丁风格器乐曲的代表作曲家之一。

【布莱兹，P.】

（Pierre Boulez，1925～　）　法国作曲家、指挥家、音乐理论家。1925年3月26日生于蒙布里松，早年在圣艾蒂安的天主教学校学习时参加合唱团并学习钢琴，由于天资聪敏，不久就掌握了钢琴技术和音乐理论基础知识。1942年他考入巴黎音



布莱兹像

乐学院，在O. 梅西昂的和声班上学习3年，荣获头等奖。在校外从A. 奥涅格的夫人A. 沃拉布尔学习对位法，从A. 勋伯格的学生R. 莱博维茨学习十二音技法，1946年担任勒诺—巴罗演出公司的音乐指导，并从事作曲。1954年他把该公司的马里尼剧院改为专开音乐会的场地“音乐界”，指挥介绍了勋伯格、A. 贝格、A. von韦贝恩等人的作品。以后他先后指挥过纽约爱乐乐团、英国广播公司交响乐团，致力于宣传20世纪的现代音乐。1963年以来，他积极从事指挥活动，在欧

美各地演出，并在一些音乐学院讲课。布莱兹是现代音乐先锋派最著名的代表之一。他发展了韦贝恩后期的点描序列原则，创造了调性的或整体序列的方法。不仅对音高的纵和横的方面定出规则，而且对音乐的节奏、音色、力度等要素都定出组织化的规则。他早期的作品受表现主义的影响，后来音响的因素（即“纯音色”的因素）开始占优势。这种转变表现在他的声乐和室内重奏曲《无主的锤子》之中；这部作品在他的创作中占有重要地位，并被视为现代主义音乐的经典作品。他在 1958～1962 年间根据 S. 马拉梅的诗所写的女高音和管弦乐曲《重重皱褶》是比较突出的作品。其他较重要的作品还有 3 首钢琴奏鸣曲，（1946、1948、1957）、钢琴曲《结构Ⅰ》（1952）和《结构Ⅱ》（1961），带电子音响的《力量之诗》（1958）以及具体音乐的作品等。他也发表过许多有关现代音乐的论著。他的指挥特点是手势精确简洁，处理乐曲强调总体结构清晰和细节精致细腻，一丝不苟。

【布兰特，М. И.】

（Матвей Исаакович Блантер，1903～ ）苏联作曲家。1903 年 2 月 10 日生于波车普城（今布良斯克州）。先就学于库尔斯克音乐学校钢琴和小提琴班，1917～1919 年在莫斯科爱乐协会音乐戏剧学校莫吉列夫斯基的小提琴班和波托洛夫斯基科切托夫的音乐理论班学习，1920～1921 年又从科纽斯学习作曲。布兰特的创作活动是 20 年代从轻音乐开始的；30 年代他转向群众歌曲体裁，逐渐成为苏联最著名的群众歌曲作家之一。他的歌曲如《卡秋莎》、《游击队员热列兹尼亚克》、《歌唱肖尔斯》、《在前线附近的树林里》、《巴尔干的星光下》、《再见吧，城市和茅舍》、《太阳落山》等都广为流传。这些歌曲表现了卫国战争时期苏联军民的爱国主义和英雄主义精神，把崇高的主题同抒情的倾吐和舞曲的节奏相结合，音调与俄罗斯的城市民谣相近。他的《卡秋莎》一曲成为新型的苏维埃抒情歌曲的代表作之一。战后作有《候鸟飞去了》、《最好的那朵花》、《在高高的台阶旁》、《我们来自工厂和田野》等歌曲。此外，他还作有几部轻歌剧。

【布里顿，B.】

（Benjamin Britten，1913～1976） 英国作曲家。1913 年 11 月 22 日生于萨福克



布里顿像

郡洛斯托夫特，1976 年 12 月 4 日卒于奥尔德堡。自幼学习钢琴，并从 F. 布里奇学习作曲。1930 年入伦敦皇家音乐学院，从 A. 本杰明学钢琴，从 J. 艾尔兰学作曲。早期作品有《小交响曲》（1932）、合唱《一个孩子的诞生》（1933）等，显示了他的创作才能。1935～1939 年，主要为电台广播、戏剧、电影作曲。1939～1942 年在美国度过。回国后，作为钢琴家在英国各地演出并继续作曲。歌剧《彼得·格

兰姆斯》（1945）的上演，使他获得国际声誉，并被认为是20世纪最有影响的歌剧作曲家之一。随后他又写了一系列歌剧，如《鲁克丽丝受辱记》（1946）、《比利·巴德》（1951）、《螺丝的转动》（1954）等。

布里顿的音乐风格多样，经常采用各种现代音乐手法，但他总是以传统音乐为基础进行创作，特别重视英国的声乐传统。他为独唱、合唱、童声合唱和乐队而写的大型作品《战争追思曲》（1962），给人以深刻的印象。他的重要作品还有合唱《圣诞颂歌的典礼》（1942）、《春天交响曲》（1949）、器乐曲《弗兰克·布里奇主题变奏曲》（1937）、《青少年管弦乐队指南》（1946）等。此外，他还写了《为中国古诗谱写的6首歌曲》（1958）。

布里顿是奥尔德堡音乐节的创办人之一。自1948年起，该音乐节每年夏天举行一次。布里顿的很多作品，就是在音乐节中由他亲自指挥演出的。1976年，英国女王封他为勋爵。

【布利斯，A.】

（Arthur Bliss，1891～1975） 英国作曲家。1891年8月2日生于伦敦，1975年3月27日卒于同地。1913年在剑桥大学取得学士学位后，又入伦敦皇家音乐学院，师事C.V.斯坦福、R.沃恩－威廉斯和G.霍尔斯特。1942～1944年，任英国广播公司音乐指导，1950年被英国女王封为爵士，1953年又获“女王的音乐大师”称号。他的早期作品，如为女高音和6件乐器而作的《诺伊夫人》（1918）等，受当时欧洲大陆新音乐、特别是I.F.斯特拉文斯基和M.拉韦尔作品的影响。他的第1首大型作品《色彩交响曲》（1922），



布利斯像

4个乐章分别表示紫、红、蓝、绿4种不同颜色。此后他的作品却是按照比较传统的音乐语言进行创作，如大型合唱管弦乐曲《早晨英雄》（1930），是为悼念死于第一次世界大战的英国人民而作，其中的朗诵在全曲中占很重要的地位。其他主要作品有《钢琴协奏曲》（1939）、以象棋术语命名的舞剧《将死》（1937）、《戈巴尔斯的奇迹》（1944）等，尤其是后2部舞剧是英国芭蕾中的佳作。

【布鲁赫，M.】

（Max Bruch，1838～1920） 德国作曲家、指挥家。1838年1月6日生于科隆，1920年10月20日卒于柏林。母亲是歌唱家。他先后就教于H.C.布赖登施泰因、F.希勒、C.赖内克等。20岁起以音乐教师为业，并在科布伦茨、松德斯豪森、布雷斯劳和英国利物浦等地担任过乐队指挥。1891～1910年任柏林音乐高等学校教授，并兼任作曲系主任、副校长等职。其著名学生有O.雷斯皮吉、R.沃恩·威廉斯、A.鲁宾斯坦等。晚年获剑桥等大学名誉博士学位及普鲁士艺术与科学

荣誉勋章。他的著名作品有：混声合唱《弗里特约夫》、康塔塔《奥德修斯》与《火十字》、g 小调《第一小提琴协奏曲》、小提琴曲《苏格兰幻想曲》、大提琴曲《科尔尼德雷》等。其写作手法继承德国古典传统创作风格，并受 F. 门德尔松的影响很深，其作品充满激情，并有较紧张的节奏。

【布鲁克纳，A.】

（Anton Bruckner，1824 ~ 1896） 奥地利作曲家，管风琴家。1824 年 9 月 4 日生于林茨附近的安斯费尔登，1896 年 10 月 11 日卒于维也纳。父亲是农村的小学校长。1835 ~ 1837 年布鲁克纳学管风琴和乐理。1837 ~ 1840 年在林茨附近圣弗洛里安修道院当唱诗班歌童。1851 年任该院管风琴师。1856 ~ 1868 年在林茨大教堂任管风琴师，同时通过函授和不时地前往维也纳向 S. 泽希特学对位。1868 ~ 1891 年任维也纳音乐学院和声、对位、管风琴教授。1869 年起先后去法国、英国、瑞士旅行演出。1875 ~ 1894 年任维也纳大学和声、对位讲师。1891 年维也纳大学授予名誉哲学博士学位。



布鲁克纳像



19 世纪布鲁克纳指挥时的剪影。瓦格纳的音乐成为布鲁克纳丰富的灵感之源。

布鲁克纳是虔诚的天主教徒，他的作品多具有深邃的哲理性和沉思气氛，大体可分为宗教音乐和世俗音乐两类。他的宗教音乐作品被誉为奥地利教会音乐的典范。3 部弥撒曲（1864 ~ 1867）继承了 L. van 贝多芬《庄严弥撒曲》的传统。《感恩赞》（1881）以十分简洁的手法取得极佳的效果。世俗音乐除一部序曲和一部弦乐五重奏外均为交响曲。交响曲原知有 9 部，第 1 部作于 1865 ~ 1866 年，第 9 部作于 1894 年，未完成。后又发现一部《d 小调交响曲》，1864 年作，早于第 1 部。这些交响曲气势巍峨，色彩明朗，兼用古典派贝多芬和浪漫派 F. 舒伯特的传统技巧，以及古代众赞歌的手法和后期浪漫派的音调。内容多数描写精神世界。4 个乐章的布局大致如下：①内心的斗争（以灵魂为主角）；②信心的赞歌；③生命的舞蹈；④灵魂与敌对力量的决战和最终的胜利。

布鲁克纳于 1865 年结识 R. 瓦格纳，对其敬仰备至。他的创作，尤其是 3 部大

型弥撒曲和《第一交响曲》，深受瓦格纳影响，特别在和声、配器方面。他的《第三交响曲》以瓦格纳为标题，《第七交响曲》结尾的哀乐是悼念瓦格纳之作。瓦格纳曾高度评价他的作品，称他为贝多芬以后唯一真正的交响乐作曲家。这种过分的溢美之词，为他招致许多反对者，尤其是音乐评论家 E. 汉斯利克的猛烈抨击，使他在无意中卷入 F. 李斯特、瓦格纳的新德意志乐派与 J. 勃拉姆斯的传统乐派之争。这严重妨碍了他作品的上演，也几度延缓他在维也纳大学的任职。

近年根据维也纳图书馆珍藏的布鲁克纳原始手稿进行研究，表明他起初更多使用的是 16 世纪意大利作曲家 A. 加布里埃利的复调合唱手法，将其移植于自己的管弦乐作品中，使各组不同的乐器，如铜管组与木管组，木管组与弦乐组交替奏出，以加强对比，而与瓦格纳的手法颇为不同。

【布洛克，E.】

（Ernest Bloch，1880～1959）　美籍瑞士作曲家。1880 年 7 月 24 日生于日内瓦，1959 年 7 月 15 日卒于美国波特兰。初从 E. 雅克－达尔克罗兹学音乐。1897～1899 年在布鲁塞尔音乐学院学小提琴和作曲。1900 年入法兰克福音乐高等学校深造。此后在慕尼黑、巴黎、日内瓦等地从事教学和指挥。1916 年赴美，1924 年入美国籍。先后在克利夫兰音乐学院、旧金山音乐学院任院长以及在加利福尼亚大学任教授。



布洛克像

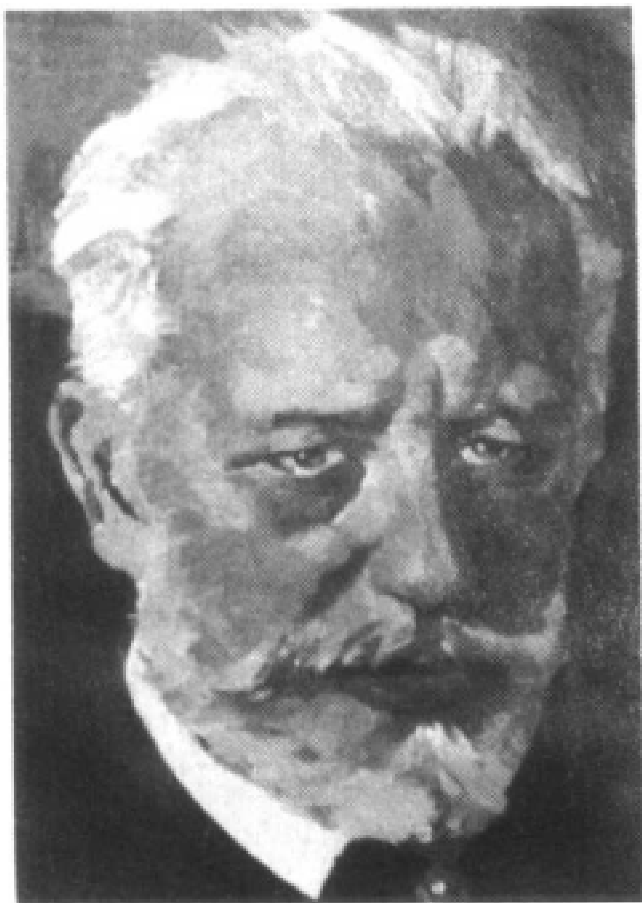
布洛克的创作，早期受后期浪漫乐派的影响，如《升 c 小调交响曲》（1902），在和声与配器上受 R. 施特劳斯的影响；交响诗《冬一春》（1905），具有 C. 德彪西的色彩。歌剧《麦克白》（1910）在巴黎喜歌剧院演出后，树立了他的戏剧音乐作曲家的名声。这部歌剧在风格上可说是 R. 瓦格纳、德彪西、M. П. 穆索尔斯基和他个人特点的综合体。他的突出成就是在犹太音乐的创作方面。代表作品有管弦乐《三首犹太诗》（1913）、交响曲《以色列》（1916），大提琴与乐队的狂想曲《所罗门》（又译《希伯莱狂想曲》，1916），大提琴曲《犹太人的生活》（1924）等。他在 20 年代的作品具有新古典主义的特色；30 年代的创作又回到早期的浪漫乐派的范畴；40 年代时期的作品又反映出表现主义的特征。他的音乐不是直接采用民歌和犹太传统的宗教音乐，而是把自己所感受到的犹太精神用音乐表达出来。在作曲技术方面他吸取了后期浪漫乐派及现代主义音乐的因素，用东方的音阶和节奏，谱写出自己所独有的狂想曲式的篇章。他的学生有 R. 塞欣斯（1896～　）、V. 汤姆森等著名音乐家。

【柴科夫斯基，П. И.】

（Пётр Ильич Чайковский，1840～1893）　俄国作曲家。

生平　1840 年 5 月 7 日柴科夫斯基出

生在维亚特卡省卡姆斯克－沃特金斯克附近的村庄。父亲是一位矿业工程师，1848年迁家至圣彼得堡。1850年，柴科夫斯基入圣彼得堡法律学校学习，并选修音乐课，从师T. И. 菲利波夫学习钢琴。1859年从法律学校毕业，进入司法部任职，同时钻研音乐。1861年入俄罗斯音乐协会的



柴科夫斯基像

音乐班学习。1862年在音乐学习班的基础上成立了俄国第1所高等音乐学校——圣彼得堡音乐学院（今列宁格勒音乐学院），柴科夫斯基成为该校第1批学生，在H. И. 扎连芭指导下学习和声与复调；在A. Г. 鲁宾斯坦的指导下学习配器和作曲。由于司法部的职务与学习音乐之间的矛盾，柴科夫斯基几经考虑，于1863年毅然辞去司法部的工作而完全献身于音乐事业。1865年，柴科夫斯基以优异成绩毕业于圣彼得堡音乐学院，毕业作品为康塔塔《欢乐颂》（J. C. F. 席勒诗），获得银牌奖。同年应H. Г. 鲁宾斯坦之邀，柴科夫斯基来到莫斯科，任教于新成立的莫斯科音乐学院，并开始了紧张的创作活动。约10年时间，柴科夫斯基写下了许多早期名作，其中包括3部交响曲、钢琴协奏曲、歌剧、舞剧、管弦乐序曲、室内重奏等。



柴科夫斯基的歌剧《黑桃皇后》在莫斯科大剧院演出（1964年）

由于教学任务繁重，柴科夫斯基为自己不能以全部精力投入创作而苦恼。但为了经济来源，他又不得不继续担任教学工作。1877年7月柴科夫斯基和A. И. 米柳科娃结婚。这是一个不幸的婚姻，柴科夫斯基为此极为痛苦，不久即离异。创作与教学工作的矛盾和婚姻带来的不幸，使柴科夫斯基精神负担沉重。1876年，柴科夫斯基与梅克夫人建立了通讯友谊，这给柴科夫斯基以极大的精神安慰。梅克夫人是一位颇有文化教养的富孀，非常喜爱柴科夫斯



《睡美人》演出海报



柴科夫斯基《黑桃皇后》最早的宣传品

基的作品。两人在频繁的通信中建立了深厚的友谊。梅克夫人从1877年开始，每年给予柴科夫斯基以优厚的经济资助，使柴科夫斯基有可能辞去音乐学院的教职，把自己的全部精力投入创作。从1877年到他去世的10多年间，是柴科夫斯基在创作上获得辉煌成就的时期。他的第4、第5、第6交响曲以及标题交响曲《曼弗雷德》，歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》、《玛捷帕》、《黑桃皇后》、《伊奥兰特》，舞剧《睡美人》、《胡桃夹子》，以及《小提琴协奏曲》、《意大利随想曲》、《1812序曲》以及许多浪漫曲等，都是这一时期的名作。

柴科夫斯基一生中曾多次去西欧旅行，并于1891年赴美国指挥演奏自己的作品。1893年5月，柴科夫斯基接受了英国剑桥大学授予的名誉博士学位，10月28日在圣彼得堡亲自指挥其《第六交响曲》的首次演出，11月6日由于霍乱症逝世（另一说是因自杀而死）。

创作 柴科夫斯基生活的年代正处于沙皇专制制度腐朽没落的时期。他热爱祖国，关心俄国人民的命运，但他又看不到俄国社会的出路。他从生活中深深感受到俄国政治的黑暗与腐败，但他的政治态度却又是保守的王朝拥护者。这种无法克服的矛盾不断促使柴科夫斯基对祖国的前途、社会的出路、人生的意义进行深刻的思考，并把这种生活感受融化到他的创作中去。这可以说是柴科夫斯基创作上的基本思想倾向。柴科夫斯基虽不直接选取现实的政治生活、社会冲突等作为自己创作的题材，但却通过自己对于时代悲剧性的感受，深刻揭示了对光明理想的追求、对生活意义的理解。

柴科夫斯基是在20世纪60年代中期俄国革命民主主义思想高涨时期走上创作道路的，60年代的进步社会思潮给柴科夫斯基以积极的影响。尽管他在政治观点上是比较保守的，但他一生在思想上和美学观点上保持了60年代的进步传统。从创作基本面貌上看，柴科夫斯基的前期创作比较倾向于表现对光明、欢乐的追求和信心，而后期则更倾向于表现深刻的悲剧性。他在70年代末所写的《第四交响曲》和歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》，则属于他

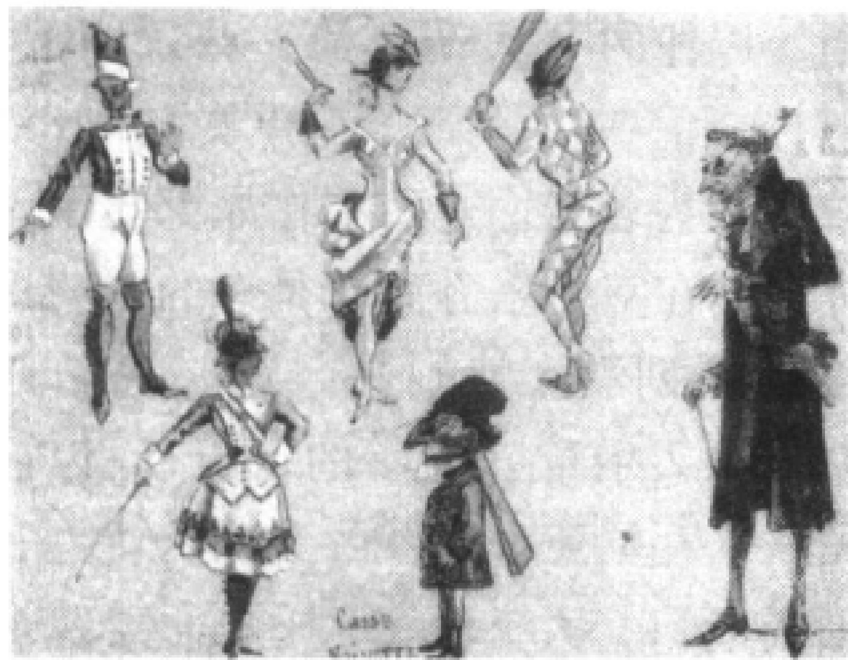


俄罗斯民间刊物中的一页。柴科夫斯基将俄罗斯的民间音乐精神注入他的作品之中。

在前后两个时期交界时的作品。

就体裁而论，柴科夫斯基是一位涉及范围广泛的作曲大师。他在交响曲、歌剧、舞剧、协奏曲、音乐会序曲、室内乐以及声乐浪漫曲等方面都留下了大量名作。

交响曲在柴科夫斯基作品中占突出地位。柴科夫斯基一生共写过6部交响曲和1部标题交响曲。他的第1、第2、第3交响曲写于70年代中期以前，均属于前期创作。这3部交响曲体现了柴科夫斯基与M. И. 格林卡以来俄罗斯交响音乐传统的联系。这3部交响曲都属于生活风俗性和抒情性作品，在主题上往往采用民歌素材。柴科夫斯基的后3部交响曲以及《曼弗雷德》交响曲。属于后期创作，在风格上转向深刻的心理刻划，它们的主题思想都属于表现主人公对幸福的渴望和阻挠幸福的“厄运”之间的矛盾冲突。f小调《第四交响曲》写于1877~1878年，作者把此曲题献给梅克夫人，但在总谱手稿上只写“献给我的挚友”。柴科夫斯基赋予这部交响曲的序奏主题以极重要的意义，让它贯穿整个交响曲的4个乐章，称它为整个作品的核心，是“厄运”的象征。虽然在第1乐章中个人和厄运间发生了悲剧性的激烈冲突，但在末乐章中则体现了力图摆脱苦闷，走向人民，从人民的欢乐中获得对生活的信心的乐观结局。e小调



《胡桃夹子》中的人物造型



艾丽西娅·玛尔科娃1910年表演柴科夫斯基的《天鹅湖》时的剧照。

《第五交响曲》写于1888年。在这部交响曲中也有一个代表“厄运”形象的序奏主题贯穿全曲，并且全曲的最后也是在凯旋式的尾声中结束。b小调《第六交响曲》写于1893年，此曲完成后，柴科夫斯基接受其弟莫杰斯特的建议，题名为《悲怆》。此曲是柴科夫斯基悲剧性交响曲创作的高峰。全曲在经过激烈的戏剧性冲突和对生活的美好憧憬之后，达到的是悲剧结局。末乐章一反交响曲的传统布局，用非常近似追思曲气氛的慢板代替了热烈的终曲。标题交响曲《曼弗雷德》写于1885年，这是根据G. G. 拜伦的同名诗剧而写的交响曲，抑郁寡欢的主人公的最后命运是充满悲剧性的。

歌剧是柴科夫斯基创作中另一重要领域。柴科夫斯基一生共写过11部歌剧，其中最卓越的作品是他的《叶甫盖尼·奥涅金》和《黑桃皇后》。这两部歌剧的脚本都是根据A. C. 普希金的同名作品改编的。《叶甫盖尼·奥涅金》写于1877~1878年。歌剧表现了塔吉雅娜、奥涅金、连斯

基等几个贵族青年由于厌倦了本阶级的生活方式，在朦胧地追求理想的生活道路上所经历的悲剧，表现了历史的趋向。音乐以悠长、抒情的旋律，细致表现人物心理为特征。《黑桃皇后》写于1890年，所表现的主题思想也是幸福的理想被残酷的现实所粉碎的悲剧。音乐在刻划人物性格、表达戏剧冲突上具有强烈的艺术感染力。

柴科夫斯基在舞剧音乐创作上也取得了具有世界意义的成就。他一生写了3部舞剧音乐：《天鹅湖》（1875～1876）、《睡美人》（1888～1889）和《胡桃夹子》（1891～1892），都已成为世界舞剧艺术中影响巨大的作品，广泛流传在各国的芭蕾舞台上。柴科夫斯基对舞剧音乐进行了许多革新，他克服了过去舞剧音乐的公式化弊病，赋予舞剧音乐以交响性的发展，使之更富于戏剧性，大大提高了舞剧音乐的表现力。

在器乐协奏曲方面柴科夫斯基比较突出的作品是他的降b小调《第一钢琴协奏曲》（1874～1875）和D大调《小提琴协奏曲》（1878）。前者是一部明朗乐观的作品，第1乐章热情洋溢，第2乐章优美、抒情，末乐章粗犷豪迈，并在壮丽的凯歌般的音乐中结束了全曲。后者也是一部充满欢乐情绪的作品，主题音调和俄罗斯民间音乐有着内在的联系，整个作品在质朴的风格中富于青春的朝气和亲切的抒情，并以热烈的具有民间歌舞特点的终乐章结束全曲。

柴科夫斯基在器乐作品中还写了一些著名的单章性的作品，如幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》（1869）、《1812序曲》（1880）、《意大利随想曲》（1880）等。《罗密欧与朱丽叶》是接受M. A. 巴拉基列夫的建议而作，取材于莎士比亚原著，概括地表现了原著的主题思想。《1812序曲》是应鲁宾



位于圣彼得堡的亚历山大·涅夫斯基修道院墓园的柴科夫斯基之墓

斯坦之约，为莫斯科救主大教堂重建落成而作。救主大教堂于1812年毁于拿破仑入侵，故题名为《1812序曲》。这是一部以音乐描绘战争的通俗性乐队作品。其中的主题多采用了人们较熟悉的曲调，如圣咏《上帝，拯救你的众民》、民歌《在大门旁》以及《马赛曲》、沙俄国歌《上帝保佑沙皇》的片断等，分别表现战争双方的形象。《意大利随想曲》反映了柴科夫斯基多次旅居意大利所得到的生活感受，特别是意大利民歌所唤起的鲜明印象。

在柴科夫斯基为数不多的室内乐作品方面，以他的D大调《第一弦乐四重奏》（1871）和《a小调钢琴三重奏》（1881～1882）最为著名。这两部作品都显示了柴科夫斯基在室内乐方面所具有的鲜明民族风格的独创性。特别是《第一弦乐四重奏》的第2乐章“如歌的行板”，以乌克兰民歌《瓦尼亚坐在沙发上》为主题，更是脍炙人口。大文豪Л. 托尔斯泰曾被此曲感动得流泪，他说，从这个作品中可以“接触到忍受苦难的人民的灵魂深处”。《a

小调钢琴三重奏》是为悼念 H. Г. 鲁宾斯坦而作，全曲只有两个乐章，但第 2 乐章可以分为两个部分，故全曲仍具有 3 个乐章的结构特点。柴科夫斯基以深沉的悼念和对往事的亲切回忆来寄托对亡友的哀思。

柴科夫斯基在声乐浪漫曲方面也写出许多受人喜爱的珍品。他的浪漫曲风格多样，内容广泛，情感真挚。最突出的是那些戏剧性抒情浪漫曲，在这类浪漫曲中，也同柴科夫斯基的其他作品一样，深刻体现了主人公对光明幸福的渴望同黑暗现实间的激烈矛盾。如《遗忘得真快》(1870)、《在热闹的舞会上》(1878)、《我们曾坐在一起》(1893)、《夜》(1893)等等。

柴科夫斯基的创作深刻地反映了 19 世纪下半叶处在腐朽的沙皇专制制度下，俄国知识分子对光明的向往，对黑暗现实的苦闷压抑的感受。他善于在矛盾冲突中捕捉人物的思想感情，深入揭示人物的内心体验。他继承了格林卡以来俄国音乐发展的成就；又注意吸取西欧音乐文化发展的经验，重视向民间音乐学习；他把高度的专业创作技巧和俄罗斯民族音乐传统很好地结合起来；他把清晰而感人的旋律，强烈的戏剧性冲突和浓郁的民族风格富于独创性地有机地融合在他的作品中，为俄国音乐文化和世界音乐文化作出了宝贵的贡献。

【车尔尼，C.】

（Carl Czerny，1791～1857） 奥地利作曲家、钢琴家。1791 年 2 月 21 日生于维也纳，1857 年 7 月 15 日卒于同地。先从其父 W. 车尔尼学钢琴。1800～1803 年，拜 L. van 贝多芬为师。同时也受到 J. N. 胡梅尔和 M. 克莱门蒂的影响，钻研过他们的教学法。他从 15 岁起就成为一个深孚众望的钢琴教师，F. 李斯特是他的学生。他的钢琴演奏遵循浪漫派的原则，用连奏法弹出富有表情、优美如歌的音乐，注重应用渐强、渐弱等效果，强调指法技术的发展，并使腕部动作有一定自由。他的作品已出版的将近 1 000 首。除用于教学的钢琴作品外，还有弥撒曲、奉献曲、追思曲、交响曲、协奏曲、序曲、三重奏、四重奏、合唱曲、歌曲等。车尔尼是 19 世纪上半叶维也纳钢琴学派的创始人，以著有大量的钢琴教学用曲而闻名于世。他的《古今钢琴作品演奏术》阐释了他对发展钢琴技巧的看法。他的《快速流畅练习》、《指法技巧预科教材》、《指法技巧艺术》、《左手教材》、《高级技巧教材》等专供练习用的钢琴曲汇编，对演奏技巧提出极高的要求，至今仍被广泛采用。他还把许多歌剧、清唱剧、交响曲、序曲、室内乐改编成钢琴曲，有供双手弹奏和 4 手联弹的，也有供 2 架钢琴 8 手联弹的。他甚至把 G. 罗西尼的歌剧《塞弥拉弥斯》和《威廉・退尔》的序曲改编成由 8 架钢琴、每架钢琴 4 手联弹的曲子。他的《理论—实用作曲教材汇编》，载有他的作品 1～798 的目录。



车尔尼像

【达尔戈梅日斯基，A. C.】

（Александр Сергеевич Даргомыжский，1813～1869） 俄国作曲家。1813年2月14日生于图拉地区的特罗伊茨科耶村，1869年1月17日卒于圣彼得堡。父为庄园主兼文官，母善写诗编剧。1817年迁居圣彼得堡。在家庭影响下，达尔戈梅日斯基从小爱好音乐、文学和戏剧，并开始练

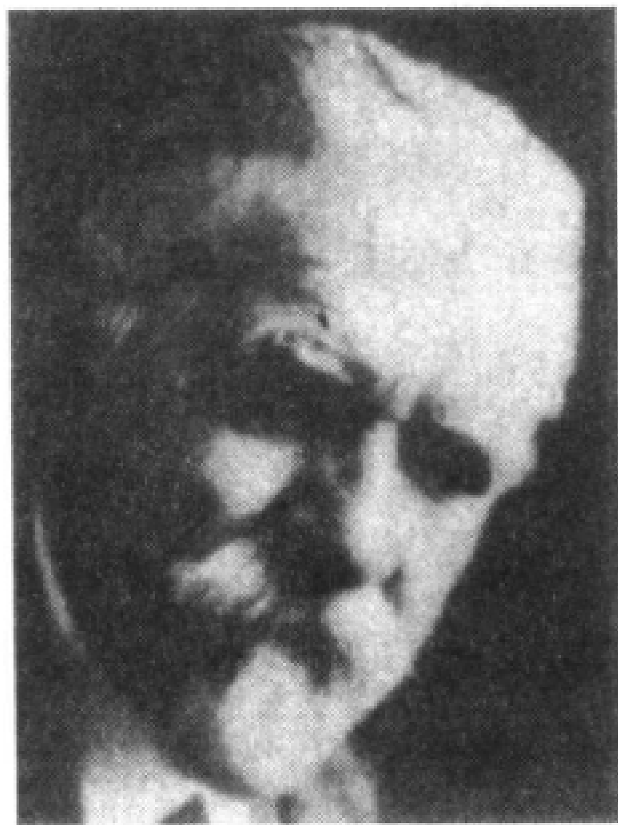


达尔戈梅日斯基像

钢琴、小提琴、唱歌并自学作曲。1834年结识M.И.格林卡，决定了他的音乐前途。他最初的作品《若干声乐浪漫曲和钢琴小品》发表于20年代末至30年代初。1837～1841年创作第1部歌剧《爱斯梅拉尔达》（根据V.雨果小说《巴黎圣母院》），初露才华。40～50年代，在俄国社会进步运动和批判现实主义文学的影响下，创作倾向日趋显著，艺术技巧臻于完善。这时期写了一系列优秀的浪漫曲如《我爱过你》、《婚礼》、《夜晚的和风》、《老班长》、《蛆》、《九品文官》和著名歌剧《水仙女》（根据A.C.普希金同名诗剧，1855）。从50年代末起，达尔戈梅日斯基积极从事社会活动，1859年当选为俄国音乐协会委员，广泛接触进步文化人士和团体，先后参加讽刺杂志《火星》和《闹钟》的活动，结交和赞助"新俄罗斯乐派"的作曲家们。60年代主要创作管弦乐作品，写了滑稽幻想曲《巫婆》（又名《从伏尔加到里加》，1861～1862）、幻想曲《小俄罗斯的哥萨克》（1864）和《芬兰幻想曲》（1867）。1866年着手创作歌剧《石客》，尝试用贯穿始终的声乐朗诵调来谱写普希金的大段诗文，因病未能完成。遗稿由Ц.A.居伊续完，H.A.里姆斯基－科萨科夫配器，于1872年首演于圣彼得堡。达尔戈梅日斯基的创作在继承格林卡传统的基础上，有所创新。他主张艺术真实，强调音乐反映社会内容，注重人物心理刻划，从言语音调中探索新的音乐表现手段。他的创作实践和艺术主张对M.П.穆索尔斯基有直接的影响，后者称他为"伟大的音乐真理导师"。

【丹第，V.】

（Vincent d'Indy，1851～1931） 法国作曲家、音乐教育家、音乐理论家。1851年3月27日生于巴黎，1931年12月2日卒于同地，贵族出身。11岁开始从L.迪耶梅学钢琴，从A.拉维尼亚克学和声。



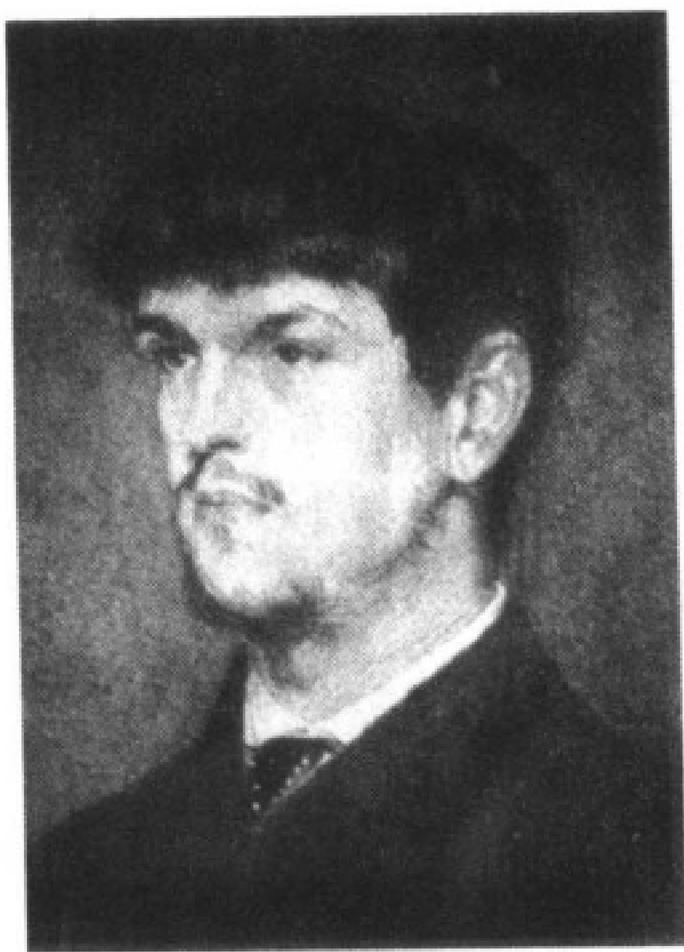
丹第像

后又入 A. F. 马蒙泰尔的钢琴班，表现出优异的音乐才能。1870～1871 年普法战争期间服兵役。战后参加民族音乐协会。1872 年 C. －A. 弗朗克看了他的作品，认为立意虽好，但缺乏表现能力。于是他决定入巴黎音乐学院从弗朗克学习对位、赋格和作曲，一生受弗朗克的影响最大。他到德国、奥地利去旅行，成为 R. 瓦格纳的拥护者。1881 年他的交响诗《华伦斯坦》首演获得成功，从此确立了作曲家的地位。1885 年他的歌剧《钟之歌》获巴黎市作曲大奖。1886 年发表《法国山歌交响曲》，表明他已摆脱德国影响，走上民族乐派的道路。在这部作品中，他成功地运用了阿尔代什的民歌，使该作品成为他的代表作。1894 年他创建圣歌学院，自任院长，并讲授作曲法，他的讲稿经整理出版，名为《作曲法教程》，共 4 卷。他的歌剧《异邦人》于 1903 年演出，同 C. 德彪西的歌剧《普莱雅斯和梅丽桑德》的上演相隔不久，当时曾引起印象派和圣歌学院派的激烈争论。丹第作品很多，体裁多样，他的最佳作品旋律优美生动、节奏自由、配器色彩丰富。

【德彪西，C.】

（Claude Debussy，1862～1918） 法国作曲家。印象主义音乐的创始人。

生平 1862 年 8 月 22 日，德彪西生于巴黎附近的圣日耳曼昂莱。双亲经营一家小陶瓷店，后破产倒闭。父亲又因参加巴黎公社起义而被监禁，这使德彪西的幼年生活动荡不安。少年时从莫泰夫人学钢琴，1872 年 10 月入巴黎音乐学院，师事 A. F. 马蒙泰尔、A. 拉维尼亚克、E. 迪朗等。1880 年底转入 E. 吉罗的作曲班，并开始了初期的创作活动。1880、1881 年两



德彪西像

次利用暑假去俄国任富孀梅克夫人的家庭教师，并随她去意大利、奥地利旅行，接触到俄罗斯音乐。他对 П. И. 柴科夫斯基兴趣不大，但深受 M. P. 穆索尔斯基的影响。1884 年德彪西以康塔塔《浪子》获罗马大奖，1885 年去罗马进修，1887 年返回巴黎。80 年代末接受了多方面的影响，如两次去拜罗伊特观看 R. 瓦格纳的歌剧，聆听巴黎世界博览会上爪哇佳美兰乐队的演奏，以及与象征派诗人和印象派画家们交往等等，使他逐渐形成了自己的



德彪西的歌剧《普莱雅斯和梅丽桑德》（1962 年）

艺术理想，产生了一系列印象主义风格的代表作。同时，还为《蓝色评论》、《音乐评论》、《法国水星》、《里昂音乐评论》等报刊写作颇有见地的文章，表露了他的音乐美学观。1907年开始，德彪西不停地到国外旅行，先后在布鲁塞尔、伦敦、维也纳、罗马、布达佩斯、阿姆斯特丹等城市，监督上演他的歌剧，亲自指挥和演奏他的作品。也是在这时，他开始患了致命的直肠癌，创作量大大减少。第一次世界大战期间，他憎恨战争，表示要创造音乐美去代替被敌人破坏的美，决定写作6首不同乐器及各种组合的奏鸣曲，以体现他对法国文化传统的热爱。但仅完成3首，在备受疾病折磨之后，于1918年3月25日逝世于巴黎。

创作　德彪西的创作可分为3个时期：

早期（1890年前）　尽管早期曾写过康塔塔《浪子》、交响组曲《春天》（1887）、康塔塔《被选上的姑娘》（1887～1888）、钢琴与乐队的《幻想曲》（1889～1890）等，但因尚未发表，影响不大。他早期创作的钢琴曲《两首阿拉伯风格曲》（1888）结构匀称，段落分明，运用了中古调式，曲调有鲜明的五声音阶因素，和声也较新颖。《贝加莫组曲》（1890）由4首小曲组成，其中《前奏曲》、《小步舞曲》、《帕斯皮耶》反映出



德彪西惟一的歌剧《普莱雅斯与梅丽桑德》



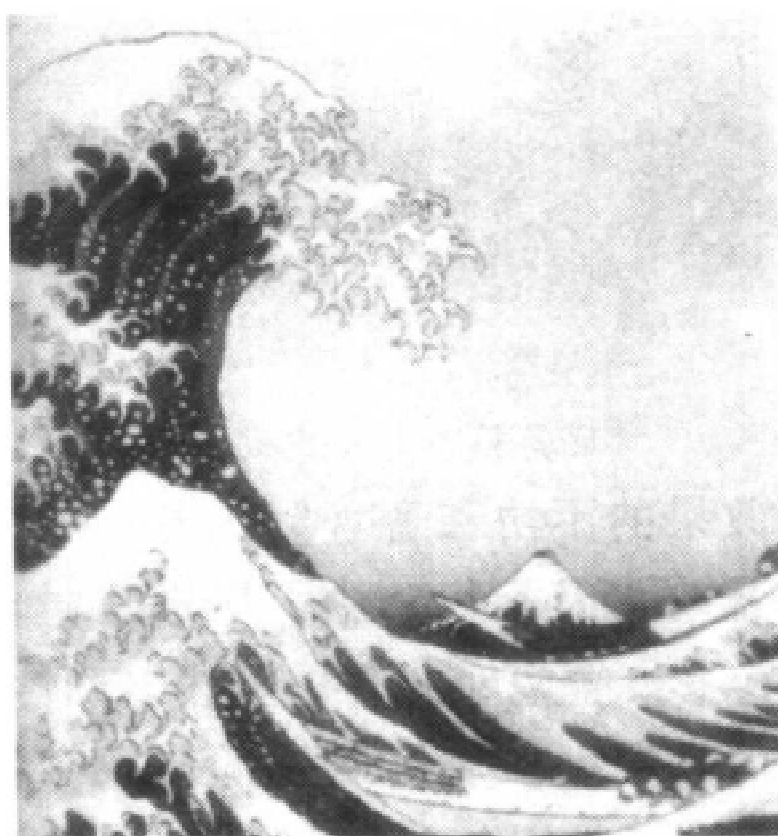
《牧神的午后前奏曲》公演海报

法国18世纪哈普西科德音乐的影响，轻柔纤巧，富于装饰。而《月光》在意境、色调和手法上预示了德彪西的印象主义风格。歌曲《曼多林》（1883）、《被遗忘的小咏叹调》（1888）、《波德莱尔的五首诗》（1889）等具有法国艺术歌曲的抒情特点，其音调自然，如侃侃而谈；而伴奏的和声已开始复杂化。这一时期的探索，为形成他的音乐风格打下了基础。

中期（1890～1910）　这是德彪西创作的成熟时期，他的大部分作品均完成于这20年。歌剧《普莱雅斯和梅丽桑德》（1892～1902）是根据比利时诗人M. 梅特林克的同名戏剧写成。音乐加强了戏剧中深沉静寂的气氛和宿命论的暗淡色彩。声乐部分没有咏叹调和激昂的歌唱，全部用近似于朗诵的音调写成；乐队音响柔和，配器精美，起到与诗歌结合、衬托诗意和渲染气氛作用。《牧神的午后前奏曲》（1892～1894）、《夜曲》（1893～1899）、《大海》（1903～1905）、《意象集》（1906～1909）等，是印象主义管弦乐的杰作。《牧神的午后前奏曲》，直接受法国象征派诗人马拉梅同名诗歌的启发，其独特的音响大部分来自木管乐器组丰富的音色变化，两个主题都有慵懒的性格，象征牧神

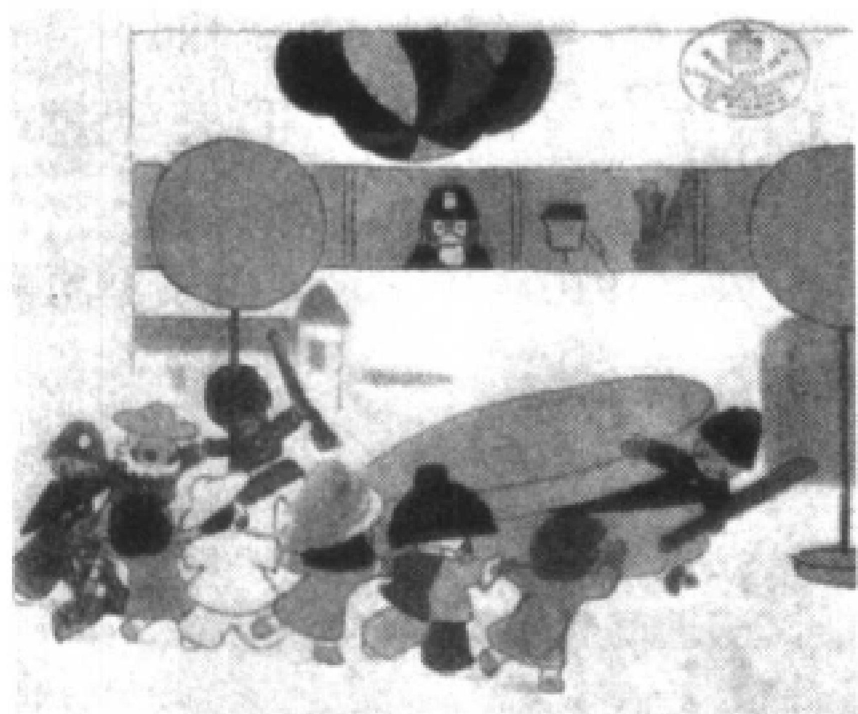
的笛声与梦幻。在管弦乐三部曲《夜曲》中，第1首《云》的细致弦乐分部，擦奏与拨奏的结合以及丰富的和声，描绘出一幅色彩苍茫的云空画面；第2首《节日》复杂的节奏变化和精致的配器，产生了异常细腻的音响，显示出一种震颤的光彩；第3首《海妖》加进了女声合唱（无歌词），刻划月光下银色的海与海妖，从而反映出它们在意境上与印象主义绘画的联系。《大海》趋向于对大自然的律动作逼真的描写，线条粗犷，音响洪亮，基于几个主要动机的不断发展和变形，由塑造海浪翻滚的音型贯穿全曲，求得统一。管弦乐《意象集》的3首乐曲以《伊比利亚》为最优秀。它有大型管弦乐队的丰富手法和鲜明的西班牙民间舞蹈的节奏与音调，较德彪西其他管弦乐作品语言更为生动，色彩更为明亮。钢琴音乐是德彪西创作的主要部分。在1892～1902年埋头写作歌剧与管弦乐之后，重又转向钢琴创作时，正是他创作精力最旺盛，技巧也较成熟的时刻。从《组曲：为钢琴而作》（1894～1901）开始，产生了一系列由标题小曲组成的钢琴曲集。《版画集》（1903）偏重画面形象，构思新颖，手法独特，其中的《塔》受东方风格影响。两集《意象集》（1905、1907）进一步创造了新的和声语汇，展现出新的音响世界，奠定了印象派钢琴音乐风格的基础。《儿童角落》（1906～1908）的6首小曲，表现了儿童的生活世界，天真的心理和想象，音乐语言既精练集中又丰富多彩，并有出色的幽默感。两集《十二首钢琴前奏曲》的创作年代已到了中期的末尾（1910）和进入晚期（1913）。它们撷取了印象主义的精华，把视觉因素，有时甚至是一个风景的内在涵义用音乐手段表现出来。印象主义的美学原则与写作技巧，在这里发挥得淋漓尽致。歌曲《比利蒂斯之歌》（1897）、两集《华丽的节日》（1892、1904）也是德彪西艺术歌曲的代表作。

晚期（1910～1918）　由于健康和战争的原因，德彪西晚期的创作量减少，并有好几部作品由友人A. 卡普莱、C. 科什兰配器完成。主要作品有神秘剧《圣塞巴斯蒂安的殉难》（1911），3部芭蕾音乐《卡玛》（1912）、《游戏》（1913）、《玩具箱》（1913），歌曲《马拉梅的三首诗》（1913），《十二首钢琴练习曲》（1915）以及3首室内乐奏鸣曲等。这些作品体现出两种倾向，一种是音乐语言的继续复杂化，突破了传统的和声与形式的约束，出现了多调式因素；另一种是回复到法兰西古典器乐曲的传统道路，两者都预示了20世纪音乐的发展方向。



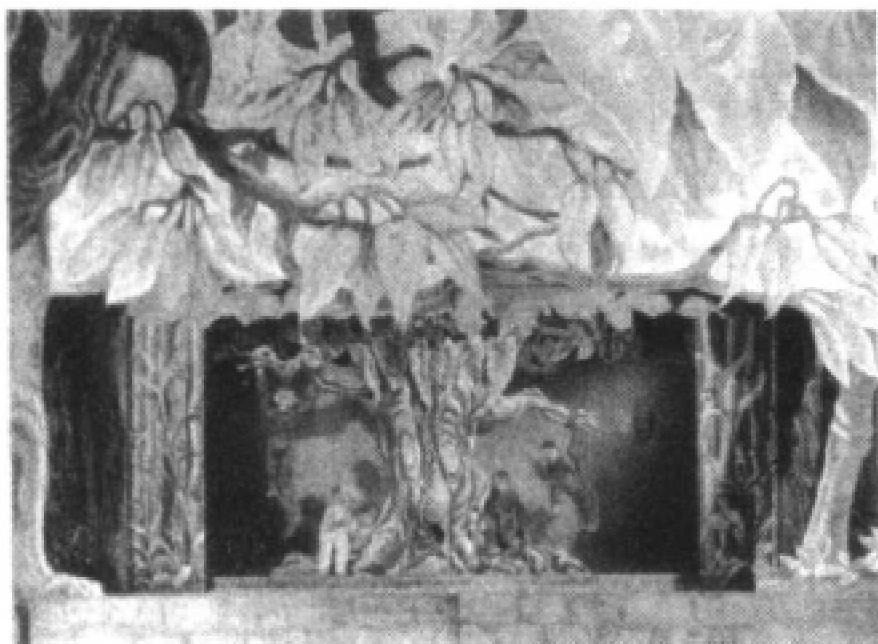
日本画家葛饰北斋为《大海》所作的总谱封面。是一幅名为《神奈川冲浪里》的版画。

德彪西是法国最富于创造性的作曲家之一。他独特的、被称之为印象主义音乐的风格特征是：音乐较少激情，避免文学性的叙事，它借助标题和丰富的色调变化引起联想，暗示多于直率的表达。在音乐语言方面，德彪西的曲调多以片断零碎的短句作自由的不对称的发展。和声常用带



《玩具箱》总谱中的插画

色彩效果的不协和音（附加音、七度音、九度音等）及平行和弦，尽量减弱功能，增强色彩。德彪西的音乐虽然以调性为基础，但是大大扩展了调域的范围，除大、小调外，还常用各种中古调式、五声音阶和全音音阶。节奏不规则地细分，使音乐显得模糊朦胧，但在有的作品中则形成一



《玩具箱》木偶剧场的舞台。此剧描述木偶世界的恋情冲突，具体地表现了现实人生的喜怒哀怨。

种宽广而富于生气的律动。他的管弦乐音响细腻，配器精致，爱用未经搀杂的原色，音量总是节制的，呈现出闪烁透明的色彩。结构上，故意使句子的轮廓和形式的各部分界线不清，但结构的内部发展仍有一定的逻辑，许多乐曲都可看出传统的三段式结构。

德彪西的创作视野比较狭窄，对自然景物画面的描绘，引起人们遐想的声音，对早已消逝的梦境的回忆以及某些生活场景的再现等，是他作品内容的主要领域。但在这一范畴中德彪西达到了那一时代的最高成就。

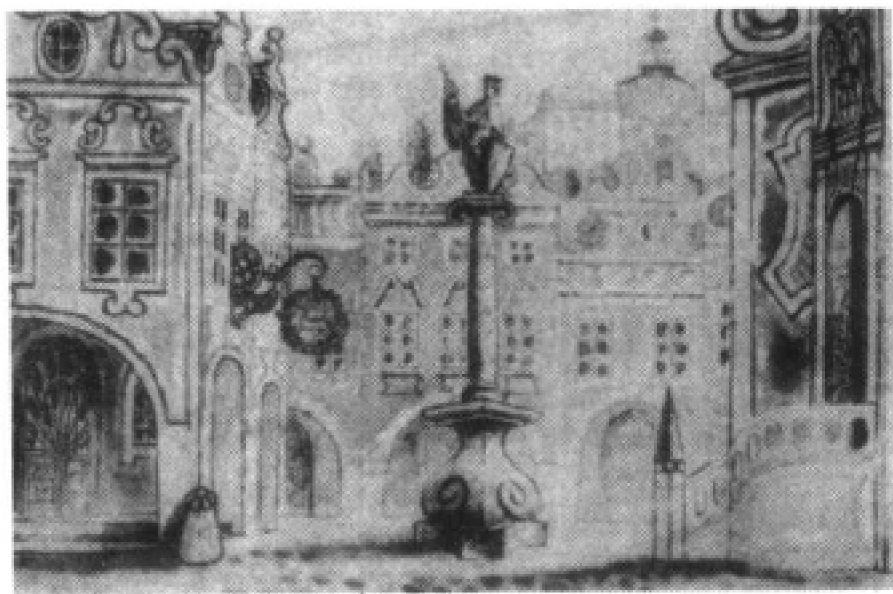
【德沃扎克，A.】

（Antonín Dvořák，1841～1904）　捷克作曲家。1841年9月8日生于布拉格以北的小村庄米尔豪森。父亲弗兰蒂谢是一



德沃扎克像

个小旅馆主和肉商。当时的捷克，政治上受奥匈帝国的统治，遭受外来民族的压迫，音乐却相当发达。德沃扎克从幼年起，就倾听故乡的民歌，学习小提琴。1853年，父亲把他送到家乡附近的小镇兹洛尼采去当屠夫的学徒。在两年里，他跟管风琴家及乐队指挥A. 列曼学习中提琴、钢琴、管风琴以及基本音乐理论和即兴作曲。1857年，德沃扎克进布拉格管风琴学



1940年，《雅各宾党人》演出时的布景草图。

校学习，从此走上音乐的道路。两年以后，他以名列第2的优异成绩毕业，在布拉格K. 科姆扎克领导的小乐队中演奏中提琴。以后，他与乐队一起转入布拉格临时剧院（布拉格国家剧院的前身）乐队。德沃扎克在那里结识了许多进步的捷克音乐活动家，受到很多有益的影响，并开始创作。德沃扎克在青年时期写了很多作品，但他经常不满意自己的作品以至把它毁掉，现在能找到的他最早的作品是1861年写的《a小调弦乐五重奏》。他在60年代中写的主要作品有：1865年根据G. 普夫莱格尔－莫拉夫斯基的诗而写的4首歌曲《松柏集》，以及同年所写的两部交响曲，即《c小调第一交响曲》（又名《兹洛尼采的钟声》）和《降B大调第二交响



《斯拉夫舞曲集》的封面

曲》。虽然这些作品在当时大都没有演出和出版，但是从数量众多，各种类型（从歌曲到交响曲，从四重奏、五重奏到为小型管弦乐队写的杂曲，从风琴曲、钢琴曲到大提琴曲等）的作品中，已经可以看到与民间音乐的密切联系。虽然德沃扎克在创作中从来不引用现成的民间歌曲或舞曲的曲调，但是他经常从民间创作中吸取养料，形成自己独特的音乐语言。

1872年，德沃扎克写了合唱《白山的子孙》。这部作品歌颂了捷克人民的光荣



1891年，德沃扎克接受剑桥大学荣誉学位。

历史，呼吁捷克人民团结起来，为争取祖国的幸福和自由而斗争，演出后受到热烈的欢迎。从此，德沃扎克的作品开始为人们所关注并陆续出版。写于1875～1877年间的《摩拉维亚二重唱》，为他后来驰誉全球的作曲家声望奠定了基础。这些作品受到了J. 勃拉姆斯的赞赏，他热情地向德国出版商F. A. 西姆罗克推荐出版。这也成为德沃扎克创作新作品的动力，并由此产生了一系列作品。其中最著名的有《g小调钢琴协奏曲》（1876），作曲家采用的第1部清唱剧，1883年在英国演出时受到极为热烈的欢迎。

了在当时来说是相当创新的手法，乐队不仅是独奏乐器的伴奏，而是与独奏乐器处于同等的地位。

德沃扎克创作个性的特征是明朗，乐观，充满信心，富于幽默感。1876～1877年，他的3个孩子先后夭折，在他的某些作品中表现出与他整个创作风格相矛盾的悲伤和忧郁的情调。如《g小调钢琴三重奏》（1876）、《E大调弦乐四重奏》（1876）；尤其是根据中世纪的拉丁文歌词为重唱、合唱及管弦乐而作的清唱剧《圣母悼歌》（1876～1877），是捷克音乐史上

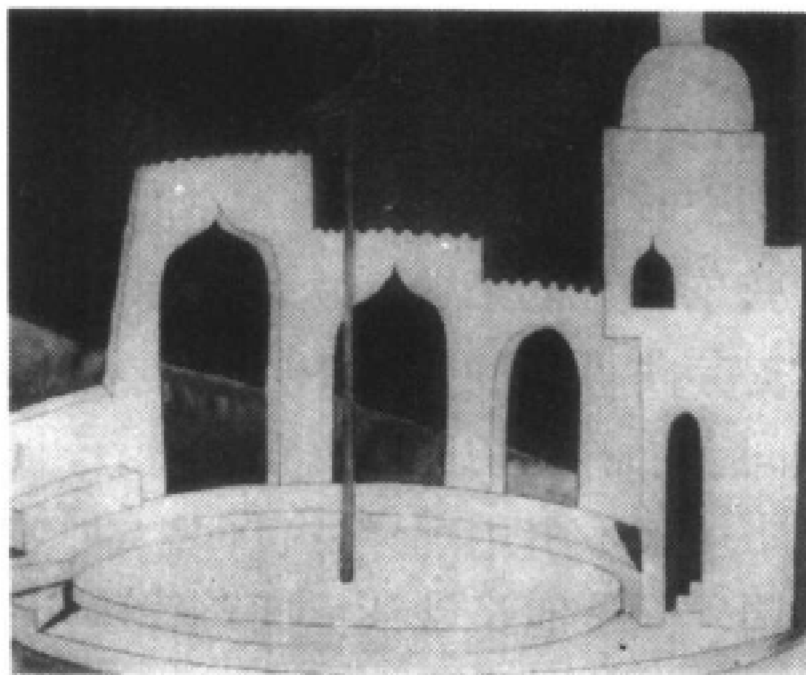


1894～1895 年美国民谣的印刷品。德沃扎克撷取这些歌曲而作《新世界交响曲》。

德沃扎克在 70 年代所创作的作品还有：3 幕喜歌剧《国王与煤王》（1874）、独幕喜歌剧《两个头脑顽固的人》（1874）、5 幕歌剧《王妲》（1875）；第 3、第 4、第 5 交响曲（分别写于 1873、1874、1875）；以及大量的歌曲、钢琴曲、重奏曲、协奏曲等。在这一时期，他的乐思如泉涌，美妙动人的作品接踵而来，表现出作曲家非凡的创作才能。

1884～1896 年，德沃扎克共 9 次访问英国，亲自指挥演出自己的作品，都取得很大成功。1891 年，英国剑桥大学授予他荣誉音乐博士学位。他还旅行德国，访问俄国，与各国音乐家（如俄国作曲家 П. И. 柴科夫斯基、奥地利指挥家 H. 里希特、德国指挥家 H. von 彪罗）结下了深厚的友谊。这些年中，他进行了频繁的访问活动和紧张的创作活动，交响曲、室内乐、歌剧、钢琴曲、乐队曲等源源不断地产生。如：歌剧《雅各宾党人》（1888），第 6～第 8 交响曲（1880、1885、1889），表现爱国思想的《胡斯教派序曲》（1883），被称为“自然、生命和爱情三部曲”的三联序曲（1891～1892），《斯拉夫舞曲第二集》（1886～1887），《杜姆卡钢琴三重奏》（1890～1891），7 首吉卜赛歌曲（1880，其中《母亲教我的歌》是德沃扎克最著名的歌曲），为 F. F. 沙姆贝尔克的民间戏剧《约瑟夫·卡叶顿·狄尔》所作的序曲《我的家》（1881～1882，其中的主题采自 F. J. 什克罗普为 J. K. 狄尔的戏剧《椎子节》所作的配剧音乐）等。

1890 年底，布拉格音乐学院聘请德沃扎克担任作曲、配器和曲式教授。1892～1895 年间，又赴美国担任纽约国家音乐学院院长。1892 年 10 月～1893 年春，德沃扎克写了他全部创作中影响最大的作品 e 小调《第九交响曲》（即《自新大陆》，一译《新世界》）。这是他在美国的第 1 部作品，抒写了他对美国这个新大陆的印象和感受，并倾注着对祖国和家乡的思念。交响曲中的主题既有黑人和印第安人民歌的旋律和节奏特色，又有捷克民间舞蹈歌曲的因素。对祖国的强烈怀念还表现在他的极其著名的《b 小调大提琴协奏曲》（1894～1895）中。回到祖国以后，德沃扎克致力于用交响乐来表现植根于民间创作的诗篇。他根据捷克诗人 K. J. 爱尔本的叙事诗，在 1896 年一年中就写了 4 首交响诗：《水妖》、《午时女巫》、《金纺车》、《野鸽》。1899 年德沃扎克完成了歌剧《魔鬼与卡嘉》。1901 年，创作了他的最优秀的歌剧《水仙女》。同年 6 月，他被



1928 年，德沃扎克最后一出歌剧《阿米达》演出时的布景草图。

任命为布拉格音乐学院院长。1904年5月1日，因脑溢血而溘然长逝。

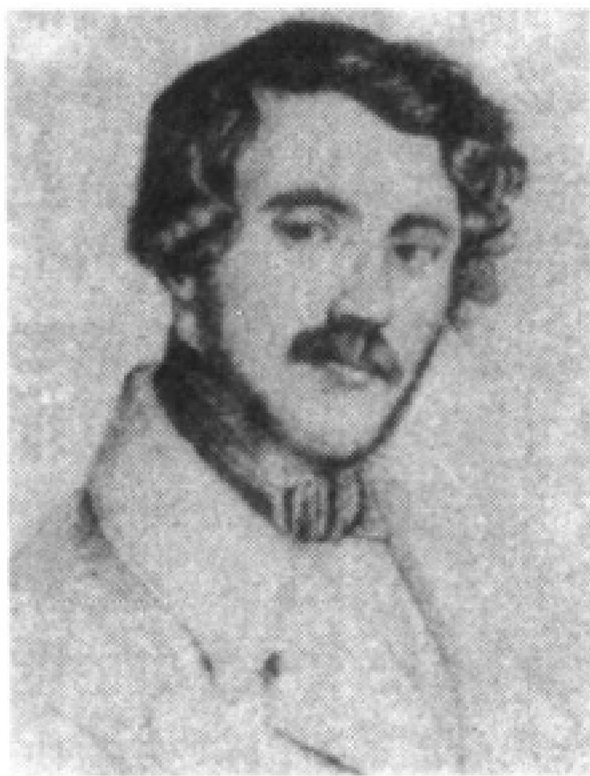


兹洛尼斯的德沃扎克故居，现为德沃扎克博物馆。

德沃扎克毕生的创作活动与祖国人民的民族解放斗争密不可分，这一点在他大型作品的题材上表现尤为突出，如：对捷克人民光荣历史的歌颂，对捷克民族英雄的讴歌，表现反对外来宗教压迫的斗争精神等等。同时，他的许多作品表现了祖国美好的大自然，再现了捷克民间的风俗生活画面。德沃扎克的爱国热情和民族自尊心也体现在与民间音乐的关系中。在德沃扎克所写作品的全部体裁中，都可以找到民间音调的因素。在曲调上和节奏上与民歌和民间舞曲保持着极为密切的联系。他力求充分理解民间歌曲、舞曲的感情，把民间音乐的典型音调用精练的艺术手法加以处理。德沃扎克的创作以曲调优美隽永，节奏及和声丰富多彩，配器简洁生动著称。

【多尼采蒂，G.】

(Gaetano Donizetti，1797～1848)
意大利作曲家。1797年11月29日出生于贝加莫的一个工人家庭。9岁入S. 迈尔主持的教会音乐学校学习。迈尔很赏识他的音乐才能。1811年，迈尔资助他进入博洛尼亚音乐学院，从S. 马太学习对位法。1817年回到贝加莫，由迈尔介绍，与威尼斯一家歌剧团签定合同，写了4部歌剧。这些属于习作时期的作品，比较平庸。这时他还写了大量的宗教音乐、管弦乐等器乐作品，表现出他在创作上一气呵成、快速多产的特点。1822年他的歌剧《格拉纳塔的佐拉伊德》在罗马演出，大获成功，



多尼采蒂像

受聘于那不勒斯的新剧院写作歌剧。此后他每年写2～5部歌剧，从短小的独幕滑稽剧到多幕的正歌剧。这些作品由于脚本的缺陷，都未获成功，但在音乐上已显露出G. 罗西尼的影响和他个人的创作风格。1830年，他的歌剧《安娜·博莱娜》在米兰演出成功，后又在巴黎、伦敦上演，使他名扬欧洲。他相继写出了《爱情的灵丹》（1832）、《拉美莫尔的露契亚》（1835）、《军中女郎》（1840）、《嬖人》



多尼采蒂的歌剧《唐帕斯卡莱》，1904年在米兰的斯卡拉剧院公演。

(1840)、《夏莫尼的林达》(1842)、《唐帕斯卡莱》(1843)等著名歌剧。1835年，他被聘为那不勒斯皇家音乐学院教授，1837年任该院院长。他曾两次去巴黎。1835年应罗西尼的邀请，到巴黎指挥他的歌剧《马林诺·法里埃罗》的演出；1838年由于歌剧《波利乌托》遭到禁演，再加上妻子病故和对音乐学院院长职务的厌倦，他移居巴黎。1842～1843年他访问罗马、米兰和维也纳，然后又回到巴黎迎接他的歌剧《唐帕斯卡莱》的上演，获得极大成功。1845年他患麻痹病，1847年回到故乡贝加莫，1848年4月8日去世。

多尼采蒂是意大利浪漫主义歌剧乐派的代表人物。他的作品约有歌剧75部，还有弥撒曲等宗教音乐、康塔塔、弦乐四重奏、管弦乐等，均以创作的快速、多产而著称。他的歌剧创作体裁多样，如音乐滑稽剧《夜钟》，社会心理传奇剧《夏莫尼的林达》，意大利喜歌剧《爱情的灵丹》、《唐帕斯卡莱》，带对白的法国喜歌剧《军中女郎》、《里塔》，浪漫主义历史英雄歌剧《玛丽亚·斯图亚特》、《马林诺·法里埃罗》，抒情戏剧歌剧《拉美莫尔的露契亚》、《孌人》，悲剧传奇剧《吕克莱斯·波尔吉》、《安娜·博莱娜》等，都各具特色。他和罗西尼、V. 贝利尼，被称为“美声学派”的三巨头。他善于写出优雅悦耳的曲调，能充分发挥歌唱家的演唱技巧，因此许多著名的歌剧演员都喜爱他的作品。20世纪50年代，他的一些被人遗忘了的作品，又被M. 卡拉斯等著名歌唱家们发掘出来，重新搬上舞台。他的许多歌剧都取材V. 雨果、大仲马、W. 斯考特、G. G. 拜伦等浪漫主义文学名著。不少作品反映了意大利争取民族解放和统一的时代精神，歌颂了英雄主义和反抗暴政的英雄，如《安娜·博莱娜》、《吕克莱斯·波尔吉》(由于检查机关的压制，不得不常变换剧名上演)，《玛丽亚·斯图亚特》(1835年上演时曾大加删改)、《马林诺·法里埃罗》(根据拜伦的同名悲剧，反映了烧炭党的斗争，很受意大利复兴运动领袖马志尼的推崇)等。他的喜歌剧《爱情的灵丹》、《唐帕斯卡莱》中的人民形象色彩鲜明，表现了生气勃勃的乐观主义精神，并与民族、民间戏剧传统有深刻的联系。

多尼采蒂的作品体裁多样，在风格上也很不一致。他早期所写的喜歌剧受罗西尼的影响。到巴黎后，法国大歌剧对他有所启示。他的喜歌剧《爱情的灵丹》仍然保持着意大利喜歌剧的传统风格，1833年所作的《吕克莱斯·波尔吉》则开始向浪漫主义进行探索。他的正歌剧《拉美莫尔的露契亚》被认为是体现多尼采蒂独特风格的代表作，至今仍在各国舞台上演。多尼采蒂的歌剧，富于戏剧性，他善于通过音乐来塑造人物形象，发展戏剧冲突，细腻地刻划人物的内心世界。《拉美莫尔的露契亚》中的一段六重唱，露契亚精神失常后的一段咏叹调，至今仍为人们所称道。多尼采蒂精心地编织旋律线条，使其委婉曲折，富于表现力和歌唱性，同时在伴奏音乐的配器上追求丰富的效果。他在创作手法上的许多优点，为后来的G. 威尔迪所吸收，并发展得更为完美。

【法利亚，M. de】

(Manuel de Falla，1876～1946)　西班牙作曲家。1876年11月23日生于加的斯，1946年11月14日卒于阿根廷的上格拉西亚。

生平　法利亚自幼从母亲学钢琴，9岁即能同母亲一起演奏钢琴四手联弹，同

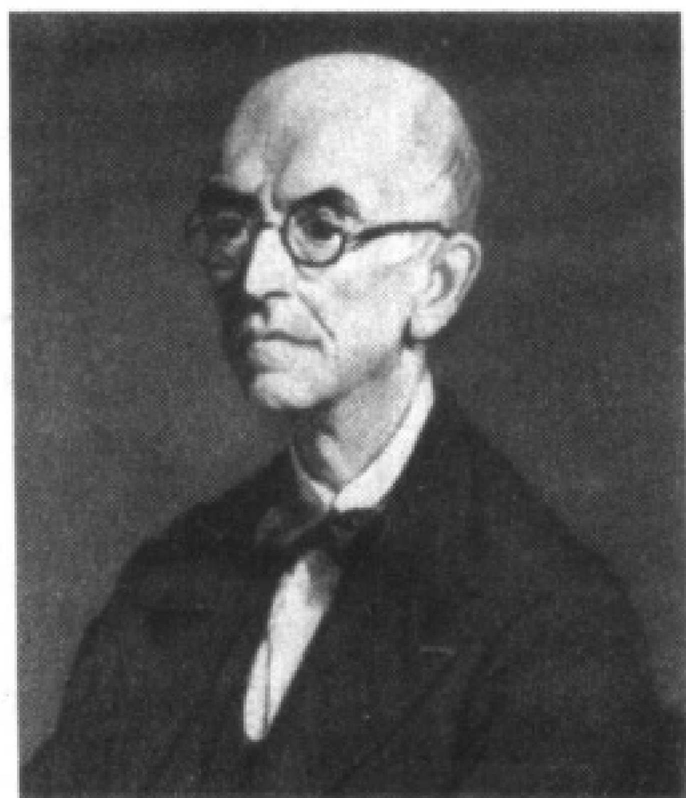


法利亚像

时从当地的音乐教师学习和声及对位。11岁起参加当地有名的比涅格拉私人音乐会，并开始尝试文学和音乐的创作。17岁立志要当作曲家，90年代末，入马德里音乐学院J. 特拉戈钢琴班，两年后以优异成绩毕业。1902年起从F. 佩德雷利深造。佩德雷利是西班牙民族乐派的开创者，著名作曲家I. 阿尔韦尼斯、E. 格拉纳多斯和R. 格哈特皆出其门下。在佩德雷利影响下，法利亚认真研究西班牙民间音乐，尤其是安达卢西亚独具特色的民歌形式"深沉歌"，成为他日后创作的主要特征。1907年，法利亚到巴黎，从P. 迪卡斯学作曲和配器，并进行创作和演出活动，其作品深受法国听众的欢迎。第一次世界大战爆发后回国，他的代表作舞剧音乐《爱情魔法师》、《三角帽》（1919），交响组曲《西班牙庭园之夜》（1915）和钢琴曲《安达卢西亚幻想曲》（1919）等相继上演，在国内外引起很大反响，被认为是西班牙民族乐派进入成熟期的标志。1921年他移居格拉纳达，在那里完成了室内歌剧《佩德罗先生的木偶戏》（1922）和《哈普西科德协奏曲》（1926），并开始了《阿特兰蒂达》（未完成）的创作。1939年应设在布宜诺斯艾利斯的西班牙文化学院之聘赴阿根廷，一直到逝世。

创作 法利亚从小生活在西班牙南部的安达卢西亚地区，他的早期作品都不自觉地带有安达卢西亚色彩。从音乐学院毕业后，由于家庭中落，为维持生计，有一个时期他专事写作西班牙民间喜歌剧"萨苏埃拉"。这些作品并不成功，但对他掌握民族风格，积累创作素材和经验有很大的帮助。《三角帽》里面脍炙人口的《磨坊主舞曲》，实际上是在这时写的。1903年，钢琴曲《音乐会快板》获技巧性钢琴作品奖；1904年皇家艺术学院设奖征求西班牙风格的独幕歌剧，他为此而写的《人生短暂》获得第1名。这是他的第1部富有个性的作品，也是成名之作，但事先允诺的演出却未能实现。

在巴黎的7年间，法利亚与C. 德彪西、M. 拉韦尔结为密友，彼此切磋交流，所受启发颇多。他到法国后写的第1部作品《三支旋律》（1909），就采用了许多印象派手法，其中伴随着人声的钢琴部分尤有特色。《人生短暂》也是在按照德彪西和拉韦尔的意见修改了配器之后，由迪卡斯推荐给巴黎喜歌剧院首演的。法利亚曾说，倘不是来到巴黎，他将一事无成，可见法国文化对他的影响。此外在巴黎他还获得了接触各民族音乐的机会，比如H. A. 里姆斯基－科萨科夫和I. F. 斯特拉



法利亚（老年）像

文斯基的作品，都给他留下了深刻的影响。回到马德里之后，法利亚进入艺术上的成熟阶段，这个时期的第1部作品是《爱情魔法师》。这是一部带有歌唱的独幕舞剧，其中“深沉歌”的痕迹随处可见，却又极少直接的引用。《西班牙庭园之夜》是为钢琴和乐队而作的交响组曲，作者称之为“交响印象”，其表现手法与《爱情魔法师》没有本质的不同，主要音乐素材也是安达卢西亚风格的，但交响性器乐作品的特点使得材料的处理手法更为丰富，配器也更为复杂一些，被看作是印象派音乐的代表作之一。2幕舞剧《三角帽》是最受欢迎的作品，在伦敦首演时毕加索亲自为之设计布景。《安达卢西亚幻想曲》可以说是一首充分发挥了钢琴技巧的“深沉歌”，作者将其题献给A. 鲁宾斯坦。它和后来的《哈普西科德协奏曲》具有共同的特点，即：以民间曲调为依据构成的和弦，以及由此而来的某些独特的和声手法，单纯、动人的曲调和经常出现的类似吉他指法的音型，有时还使用严格的“音列”手法。这些表明法利亚的创作已形成自己的具有系统性的特点。清唱剧《阿特兰蒂达》（作者亦称之为戏剧康塔塔）是他最后一部作品。作者想把他对于历史、民族、宗教和音乐的认识全部容纳其中，由于战争的影响和多病的身体未能完成。1962年米兰拉斯卡拉剧院上演了这部作品，其中只有序幕是出于法利亚之手，其余全是由他的学生阿尔夫特完成的。法利亚继承一代宗师佩德雷利的思想，将自己的艺术植根于古老而富有鲜明特点的西班牙文化之中，并广泛吸收外来文化，将先进的技术手段与本民族的传统融为一体，形成自己的风格，终于使西班牙民族乐派与欧洲的先进乐派并驾齐驱，这是他的历史功绩。

【弗朗克，C. - A.】

（César - Auguste Franck，1822 ~ 1890） 法国作曲家。1822年12月10日



弗朗克像

生于比利时的列日，1890年11月8日卒于巴黎。父亲想培养他成钢琴家，幼年入当地的音乐学院学钢琴，1833年毕业。1837年入巴黎音乐学院。1838年获钢琴名誉大奖。1840年获赋格1等奖。1841年获管风琴2等奖。1842年回到比利时。1844年起定居巴黎，从事私人教学，并在各教堂演奏管风琴，同时进行创作。1858年任圣克洛蒂尔德教堂管风琴师。1872年兼任巴黎音乐学院管风琴教授。1885年由于他的管风琴演奏艺术获荣誉勋章。1886年被选为民族音乐协会主席。

弗朗克的创作包括清唱剧、宗教音乐、交响音乐、室乐及钢琴、管风琴曲等，为数众多，最初听众反应冷淡，后来逐渐受到欢迎。如《d小调交响曲》（1888）、钢琴与乐队的《交响变奏曲》（1885）、《D大调弦乐四重奏》（1889）、《小提琴奏鸣曲》（1886）、钢琴曲《前奏曲，众赞歌与赋格》（1884）等都是知名之作。他力求在音乐中把浪漫主义的形象

性和古典风格的清晰性结合起来，同时把热情和严格、自如的表白和严整的结构（单一主题性）、管风琴式的复调化管弦乐织体、朗诵调式的曲调、丰满复杂的和声、清新迅速的转调等熔于一炉。他的创作富于哲理性，趣味高雅，思路清晰，鲜明地表现出拉丁民族文化的特色。他的创作对当时和后世的法国作曲家 P. 迪卡斯、C. 德彪西、A. 奥涅格等产生了深刻影响。

【戈塞克，F. –J.】

（François – Joseph Gossec，1734 ~ 1829）　法国作曲家。1734 年 1 月 17 日生于韦尔尼，1829 年 2 月 16 日卒于巴黎。出身子农民家庭，幼年显示出优异的音乐才能。6 岁开始学音乐，后在莫伯日圣阿尔德贡德的小教堂合唱队当歌手，同时学小提琴。17 岁去巴黎，在 J. – P. 拉莫主持的私人乐队里任小提琴手和低音提琴手。在这个乐队里他认识了 J. 斯塔米茨，这使他对曼海姆乐派的作品有所了解。这一时期他写作和出版了许多室内乐和交响乐作品，其中包括在法国管弦乐作品中第 1 次使用单簧管的《第一交响曲》（1761）。1766 年他任孔蒂亲王的音乐指导，创作了许多歌剧和宗教音乐作品，获得成功。1769 年他创立了法国最初的交响乐音乐会“爱好者音乐会”，同时当选为皇家歌剧院的管理委员。1789 年法国大革命时，他任国民自卫军军乐队队长。1795 年巴黎音乐学院创立，他任督学和作曲教授。

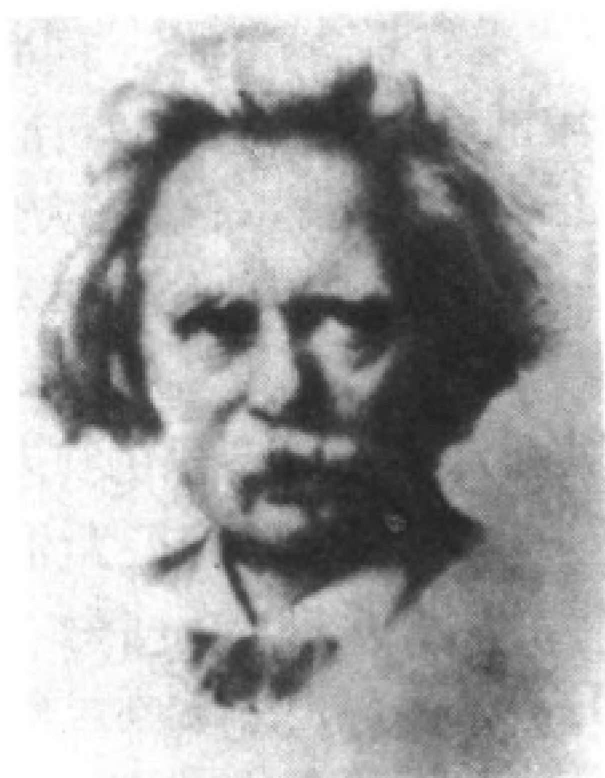


戈塞克像

戈塞克是法国交响音乐的奠基者，他运用曼海姆乐派的经验，扩大乐队编制（采用单簧管、长号、圆号、锣），善于运用力度和色彩效果。他的歌剧虽然经常在巴黎皇家歌剧院上演，但他的喜歌剧不如 A. E. M. 格雷特里，悲剧也不如 C. W. 格鲁克。他支持格鲁克的歌剧改革，但在自己的创作中却较少体现。大革命期间他写了不少歌颂革命的作品，如歌曲《7 月 14 日之歌》、吹奏乐《哀悼进行曲》、《葬礼进行曲》，新歌剧《共和国的胜利》（1793）等。热月政变后他的创作极少，专门从事音乐学院的教学工作。

【格里格，E.】

（Edvard Grieg，1843 ~ 1907）　挪威作曲家。19 世纪下半叶挪威民族乐派代表人物。1843 年 6 月 15 日生于卑尔根的商人家庭，1907 年 9 月 4 日卒于同地。6 岁随母学钢琴，得到音乐启蒙教育。经著名小提琴家 O. 布尔推荐，1858 ~ 1862 年在莱比锡音乐学院学习。毕业后，在卑尔根举行首次作品音乐会。1863 ~ 1866 年在丹麦首都哥本哈根活动，与挪威民族音乐的倡导者、音乐家 R. 诺拉克等人共创“尤特皮”音乐社，创作并介绍斯堪的纳维亚国家的民族音乐。回国后，为建立挪威民族乐派积极展开音乐活动。1871 年创立克里斯蒂安尼亚（今挪威首都奥斯陆）音乐协会，曾任该协会爱乐乐团和卑尔根“和谐”合唱团指挥，并多次到英、法、德、意等国举行作品音乐会。1874 年被政府授



格里格像

予终身年俸，1890年被选为法兰西艺术院院士，曾先后获英国剑桥大学和牛津大学授予的音乐名誉博士衔。逝世时，挪威政府为他举行了国葬。
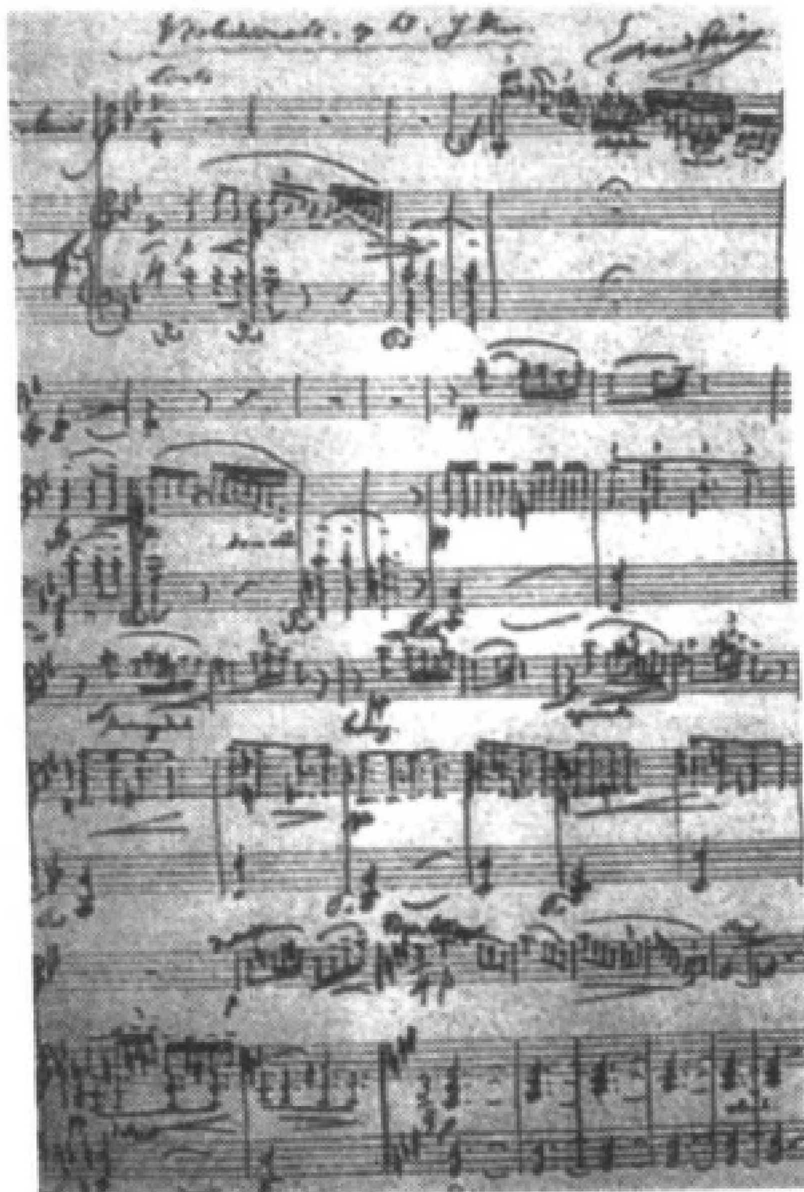
格里格一生经历了挪威民族独立运动高涨的年代，具有进步的民主爱国思想。他沿着布尔、诺拉克等人开创的道路，努力钻研民间音乐；作曲家L. M. 林德曼搜集、出版的《挪威山区民间曲调》、《挪威民间叙事曲曲调》等集子，成为他创作的音调源泉。在创作实践中，他借鉴欧洲各国音乐传统，特别是19世纪以来浪漫主义音乐发展的成果，通过对民族历史的歌颂，对祖国大自然和民间生活的艺术感受，创作出具有挪威民族特色和浓厚乡土气息的音乐。

他的创作主要是钢琴抒情小品和声乐



易卜生《彼尔·英特》的舞台设计，该剧由格里格配乐。

作品（包括百余首抒情独唱曲）。如歌曲《来自祖国》（1894），以淳朴的民间曲调，表达了对祖国真挚的感情；钢琴曲《祖国之歌》（1868），以古挪威民间叙事歌的庄严风格，赞颂了民族历史的光荣，诗人比



格里格《G大调第二小提琴奏鸣曲》乐谱影印件。

昂松特为此曲配上《前进！这是我们先辈们的战斗呼唤》的诗篇，借颂扬祖先的业绩，为现实的民族独立斗争呐喊。在合唱《水手之歌》（1868）、《乡土在望》（1870）和许多民族题材的作品里，都以鲜明的民族情调表达了维护民族尊严和争取独立的愿望，适应了当时挪威历史发展的潮流，具有一定的历史进步意义。

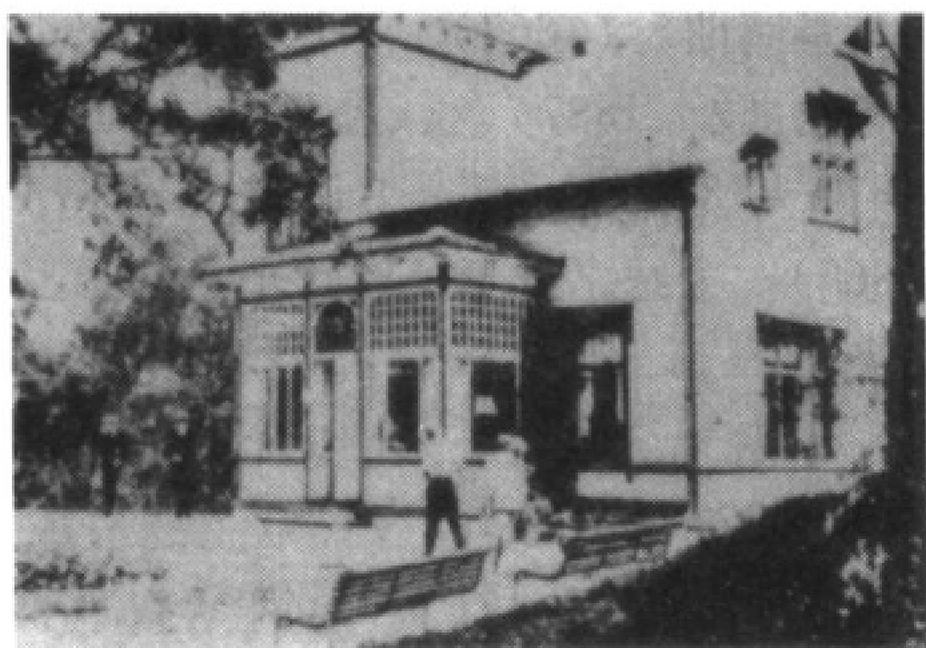
在格里格的创作题材中，最突出的是以音乐表现了北国挪威壮丽、俊秀的自然风貌，农村山区的民间生活和童话传说中的奇幻形象。如以民间歌曲、舞曲为素材写的钢琴曲《挪威民间生活素描》（1871）、《挪威农民舞曲》（1903）等，特别是最能代表他的创作特点的钢琴抒情小品（共66首，分别编为10集发表）。

在这些作品里，通过民间音调和精雕细刻的艺术提炼，借景物抒情，把挪威的大自然和民间生活乃至神话世界，都描绘成一幅幅色彩瑰丽、风格质朴的音乐水彩画。其中，出色地再现了挪威民间节日和农村婚礼的欢乐场面，响彻着典型的挪威民间舞曲哈林、斯普林的热情奔放和活泼的旋律；艺术地模拟出西部峡湾地区民间提琴手拉奏的五度和弦音响和山区牧民的牧牛歌调；也生动地刻划了民间童话里山妖、风精、侏儒等奇幻形象。在民族风格的探索上（如民间乐汇、调式的运用、民族色彩性的和声配置、民间舞曲特定的节奏音型等），都取得了丰富的经验。



格里格和妻子在一起

在许多以个人精神生活为题材的抒情歌曲里，格里格表达了人生的悲欢离合之情，歌颂了爱情、母爱和友谊；为“消逝的日子”写过叹惜的哀调，为“孤独的流浪汉”唱出了同情的短歌。如在《我爱你》（1864）、《茅舍》（1869）、《游吟艺人之歌》（1876）、《母亲的忧伤》（1868）等形象单一并具有随笔性的浪漫抒情歌曲里，他着力于细腻的心理刻划和独具一格的艺术意境，笔调简洁，形象真切，渗透着强烈的挪威民族的浪漫主义感情色彩，具有动人的艺术魅力。



格里格在卑尔根的故居

1874～1875年间，格里格为H. 易卜生的幻想诗剧《彼尔·英特》写过23段音乐，后来选出8首重新配器，分别编为两部管弦乐组曲，成为脍炙人口的世界名曲。戏剧原著采用挪威民间传说，通过青年农民彼尔所经历的光怪陆离的冒险生活（如战胜山魔、掠财致富、异国漫游等），嘲讽了追求权力与金钱的私欲，讴歌了淳朴、自然的生活理想。格里格还为戏剧写了一系列充满诗情画意、色调丰富的配乐。如《晨景》中音乐如一股凉爽的清泉，在一片安谧的田园气氛中，衬托着太阳破云而出的晨曦美景，颤动着生机勃勃的大自然脉动；《山魔的大厅》中那种狂暴粗野、咄咄逼人的音乐给人难忘的怪诞印象；《奥塞之死》是彼尔在弥留的母亲床前的挽歌，忧伤的旋律如长眠前最后的呼吸和生命的慢慢衰亡；而《索尔维格之歌》则是全部配乐中的杰作，它以晶莹明彻婀娜多姿的民歌风格，刻划了索尔韦格温顺、纯洁的性格和心灵。此外，在一些充满异国情调的音乐片断里，如具有典型东方特色的《阿拉伯舞曲》，既文雅轻盈又热情奔放的《阿尼特拉舞曲》，都由于绚丽多彩的配器色调而独具魅力。

他的具有卓越艺术成就和民族特点的作品，还有早期创作的《a小调钢琴协奏曲》（1868）、弦乐曲《两首悲调》（《创伤》和《晚春》，1881）、G大调《第二小

提琴奏鸣曲》(1867)、c 小调《第三小提琴奏鸣曲》(1887)、《g 小调弦乐四重奏》(1877~1878)、《e 小调钢琴奏鸣曲》(1865)。为纪念丹麦民族戏剧奠基者、戏剧家 L. H. B. 霍尔堡写的《霍尔堡康塔塔》和钢琴组曲《霍尔堡时代》(1884,曾改编成弦乐组曲);以民歌主题写成的标题幻想性小品《g 小调钢琴叙事曲》(1876)等。这些作品都体现了格里格在钢琴抒情小品里的思想情趣和清新的格调。

格里格一生的创作实践,始终坚持了爱国主义的艺术理想,为挪威民族音乐的发展作出了很大贡献;对 19 世纪下半叶欧洲其他民族的一些作曲家,也起过较大的影响和典范作用。

【格林卡,M. И.】

(Михаил Иванович Глинка, 1804~1857) 俄国作曲家。俄罗斯民族乐派奠基人。1804 年 6 月 1 日生于斯摩棱斯克省

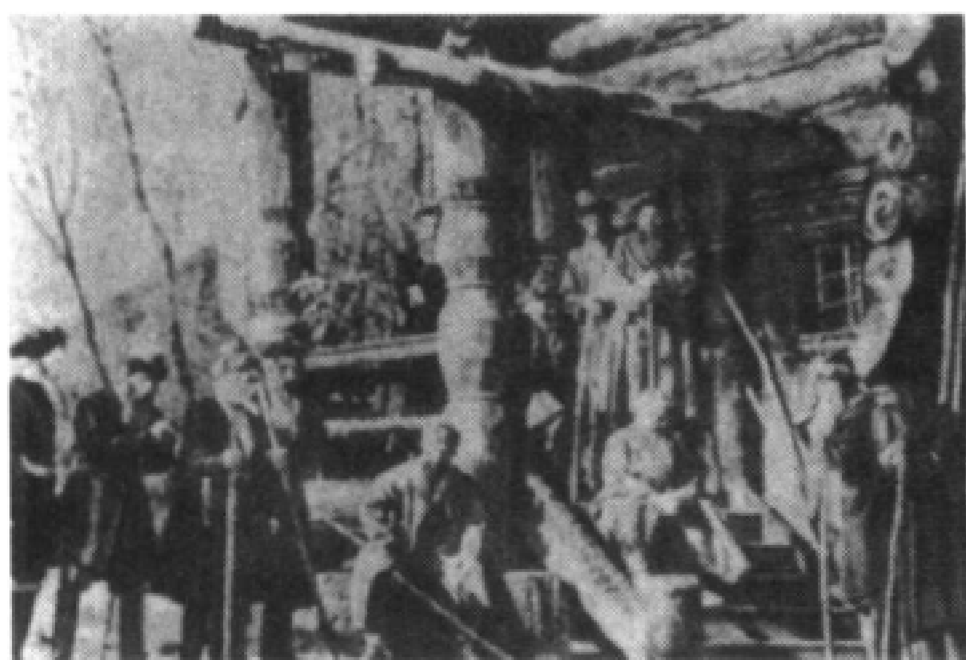


格林卡像

叶尔尼茨基县新斯帕斯科耶村,1857 年 2 月 15 日卒于柏林。自幼接触俄罗斯民歌及农奴乐队的演奏。1814~1815 年间开始跟家庭教师学钢琴,跟伯父家的农奴乐师学小提琴。1818~1822 年就读于圣彼得堡中央师范学校附属贵族寄宿学校,同时跟 J. 菲尔德、C. 迈尔等人学钢琴和音乐理论。20 年代中期开始作曲,最初的作品有声乐浪漫曲、室内乐曲和钢琴小品等。1830~1833 年游历意大利的米兰、罗马、那不勒斯、威尼斯等地,悉心研究了意大利的歌剧。1833~1834 年游历维也纳和柏林,曾在柏林跟著名音乐理论家 S. 德恩学习过。在此期间,他立下了创造俄罗斯歌剧和俄罗斯交响曲的志向。1834 年归国后,进入创作的盛期。1834~1836 年完成歌剧《伊万·苏萨宁》。1837~1839 年任圣彼得堡宫廷唱诗班乐长。1837~1842 年完成歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》。1844~1845 年出访巴黎。1845~1847 年游历西班牙,1848 年经华沙回国,主要致力于管弦乐曲的写作。以后创作渐少,在友人鼓励下写了记述他的音乐生涯的《札记》。1856 年再次到柏林,深入研究复调音乐。

格林卡的幼年适逢抗击拿破仑侵俄的卫国战争,青年时期经历了俄国贵族革命家反对沙皇专制的十二月党人运动。他的创作反映了俄国广大阶层不断高涨的民族自尊心。另一方面,西欧风行的浪漫主义思潮对他也有一定影响。格林卡十分注重吸取民间音乐的营养,并在此基础上形成自己的音乐语言和风格。他善于学习、掌握西欧音乐的写作技法,创造性地运用于自己的创作,从而把俄罗斯音乐艺术推向前所未有的高度,创立了俄罗斯民族古典乐派。

在格林卡的创作遗产中,占有中心地位的是两部歌剧。《伊万·苏萨宁》(1836 年 12 月 9 日首演),是具有高度艺术水平并享有国际声誉的第 1 部俄罗斯歌剧。初演时原名《为沙皇献身》,有明显的忠君色彩。1939 年,苏联诗人 C. M. 戈罗杰茨


格林卡的歌剧《伊万·苏萨宁》

基改写了剧本，发扬了这部“民族英雄悲剧”（格林卡语）的人民性，成为公认的演出台本。这部歌剧在坚持古典原则的基础上，显示了许多前所未有的特点：以反抗入侵者的俄国农民为主人公；壮阔的人民场面；突破依靠对话发展剧情的程式，而以音乐的交响性发展推动剧情；引入俄罗斯民歌因素等等。上述特点，使这部歌剧以崭新的面貌，出现于俄罗斯乐坛，从而开创了俄罗斯音乐的新时期。《鲁斯兰与柳德米拉》（1837～1842）是1部浪漫主义的神话歌剧，歌颂了忠贞不渝的爱情和不畏艰险的勇敢精神。歌剧音乐出色，其声乐部分着力刻划人物的气质和心理，管弦乐部分继续运用了交响性发展手法，浓郁的俄罗斯气质与迷人的东方情调交融在一起，配器简洁、清澈，富有色彩。这两部歌剧为后来俄罗斯歌剧的两个分支——人民历史剧和神话史诗剧开创了先河。

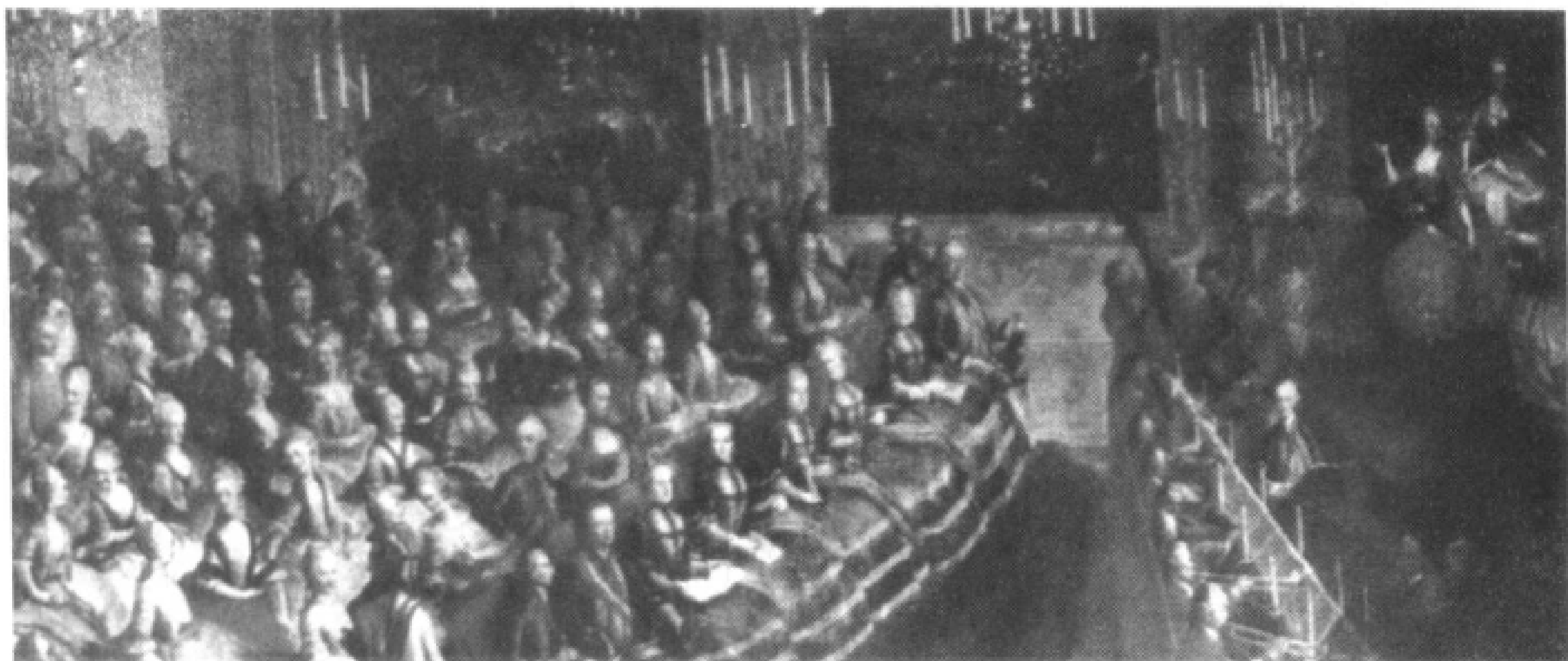
格林卡用两首俄罗斯民歌写作的幻想曲《卡玛林斯卡雅》（1848），是一幅生动的民间生活风俗画。这首精致而独具特色的管弦乐小品，运用了民间音乐的素材和出色的对比与变奏手法，被誉为俄罗斯交响音乐赖以生发的“种子”。管弦乐曲《阿拉贡的霍塔》（1845）、《马德里之夜》（1848），是格林卡在实地搜集和研究西班牙民间音乐的基础上写成。它们是欧洲专业作曲家广泛地以西班牙主题写作音乐作品的先声，也为后来俄罗斯作曲家以异国主题写作效果华丽的精巧性管弦乐作品提供了范例。在俄罗斯的浪漫曲领域，格林卡也标志着一个新时期，他的近80首浪漫曲中有不少抒情细腻的优美篇章，如《血液里燃烧着希望之火》、《北方的星》、《云雀》等。

【格鲁克，C. W.】

（Christoph Willibald Gluck，1714～1787）　德国作曲家、歌剧改革家，1714年7月2日生于贝兴，1787年11月15日卒于维也纳。父为森林管理人。1726～1732年在科莫陶（现属捷克境内）入耶

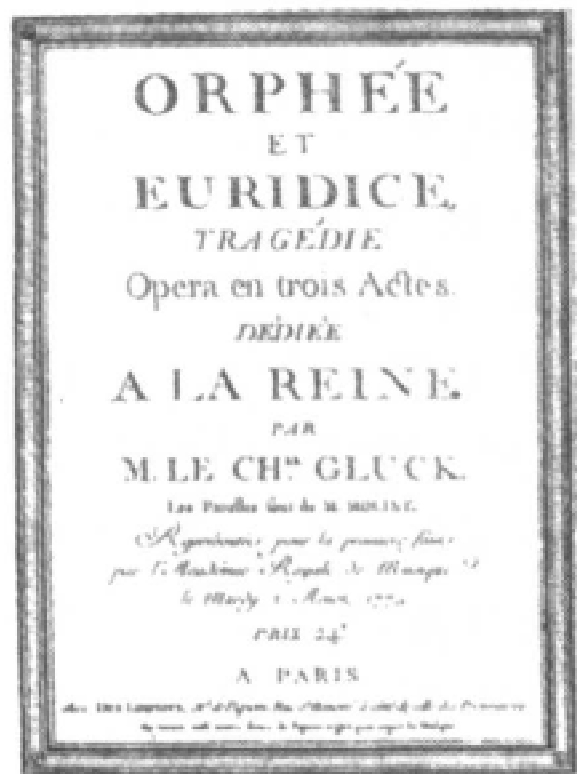

格鲁克像

稣教会学校学习。1732年入布拉格大学学哲学，同时从B. M. 切尔诺霍尔斯基学音乐。1736年赴维也纳。1737～1741年在米兰从G. B. 萨马尔蒂尼进修作曲。1741年上演其第1部歌剧《阿尔塔薛西斯》。此后20年间，继续按当时风行的意大利风格写作歌剧共8部，闻名于世。1745年赴伦敦，次年演出所作的歌剧并与G. F. 亨德尔相会。后任明戈蒂巡回歌剧团指挥，此后数年往汉堡、德累斯顿、哥本哈根演出，积累了不少舞台实践经验。1750



格鲁克歌剧演出盛况（绘画）

年定居维也纳，任宫廷歌剧院指挥，亦曾赴布拉格、那不勒斯、罗马演出其歌剧。他在维也纳同时还受到法国喜歌剧影响，作有歌唱剧与舞剧，后者以1761年所作《唐璜》为其代表作。在这部作品中，他一反过去华而不实的舞剧风格，追求真情实感的表现。同年遇歌剧剧本作家R. de卡尔扎比吉，共同进行歌剧革新的尝试。第1部代表作《奥菲欧与尤丽狄茜》1762年首演于维也纳。此后陆续作《阿尔克提斯》（1767）、《帕里斯和海伦》（1770）等歌剧，1773年赴巴黎，进一步从事歌剧改革，经过6个月的精心排练，在巴黎首次演出新歌剧《伊菲格涅亚在奥利斯》（1774），获得决定性的成功。此后陆续上演《奥菲欧与尤丽狄茜》（1774）、《阿尔



ORPHÉE
ET
EURIDICE
TRAGÉDIE
Opera en trois Actes.
DÉDIÉE
A LA REINE.
PAR
M. LE CH.er GLUCK.
PRIX 24.
A PARIS

《奥菲欧与尤丽狄茜》扉页

米达》（1777）、《伊菲格涅亚在陶罗人里》（1779）等，引起巨大轰动；其间保守派推崇意大利作曲家N. 皮钦尼，以其



格鲁克的歌剧法语版《奥菲欧与尤丽狄茜》第一版卷首插画。

歌剧与格鲁克改革的歌剧相对抗，而革新派则拥护格鲁克，从而引起歌剧发展史上有名的“格鲁克派与皮钦尼派之争”。结果格鲁克派获胜。1779年重返维也纳，后因健康状况日差，8年后逝世。格鲁克的创作领域是戏剧音乐。他一生共写有40余部歌剧和5部舞剧，他的最大的艺术功绩是歌剧改革。格鲁克的歌剧改革是在启蒙运动的精神感召下进行的。晚期巴罗克的歌剧早已远离歌剧产生时力图复兴古希腊悲剧的初衷，变得思想内容空洞，忽视

戏剧表现，而成为炫耀歌唱技艺和豪华场面的“化装音乐会”。音乐形式亦流于僵化。格鲁克强调自然与真实，追求戏剧性的表现，强调人物性格、情感和环境的刻划。他一反重乐轻词的不良倾向，使词曲紧密结合，充分重视和发挥歌词的表现内涵。他提高歌唱曲调的表现力以及合唱在戏剧进程中的作用，并以配伴奏的朗诵调代替“干朗诵调”，以性格化的配器和器乐间奏取代公式化的配器和乐队过门。格鲁克强调歌剧创作的整体构思，对歌剧剧本的写作也直接参加意见，这在当时是少见的，这和他追求音乐与戏剧的高度结合有关。格鲁克这种向音乐戏剧方向进行的歌剧改革，是西方歌剧发展史上重大的里程碑。他的意义绝不限于音乐创作的革新和音乐美学思想的发展，实质上是18世纪市民阶级新兴力量的艺术思想和人文主义思想与封建统治阶级及其顽固、保守思想抗争的表现。因此格鲁克的歌剧改革为歌剧艺术摆脱封建桎梏，为此后歌剧的蓬勃发展，作出了巨大的历史贡献。

【格什温，G.】

（George Gershwin，1898～1937）　美国作曲家。1898年9月26日生于布鲁克



格什温像



作曲家乔治·格什温在钢琴前演奏。

林，1937年7月11日卒于好莱坞。少年时期起就接受了和声、钢琴等正规音乐的训练，但是他十分热爱爵士音乐，并在I. 伯林与J. 克恩的影响下开始创作流行歌曲。当他担任流行歌曲推销员的钢琴伴奏时，曾努力练习巴赫的《平均律钢琴曲集》。

格什温从1916年开始步入专业歌曲作者的行列，他谱写了大量的流行歌曲和轻松的音乐喜剧，他最初成功的作品是1919年写的歌曲《斯沃妮》。

从20世纪20年代起，格什温与著名的爵士音乐指挥P. 怀特曼的合作，成为

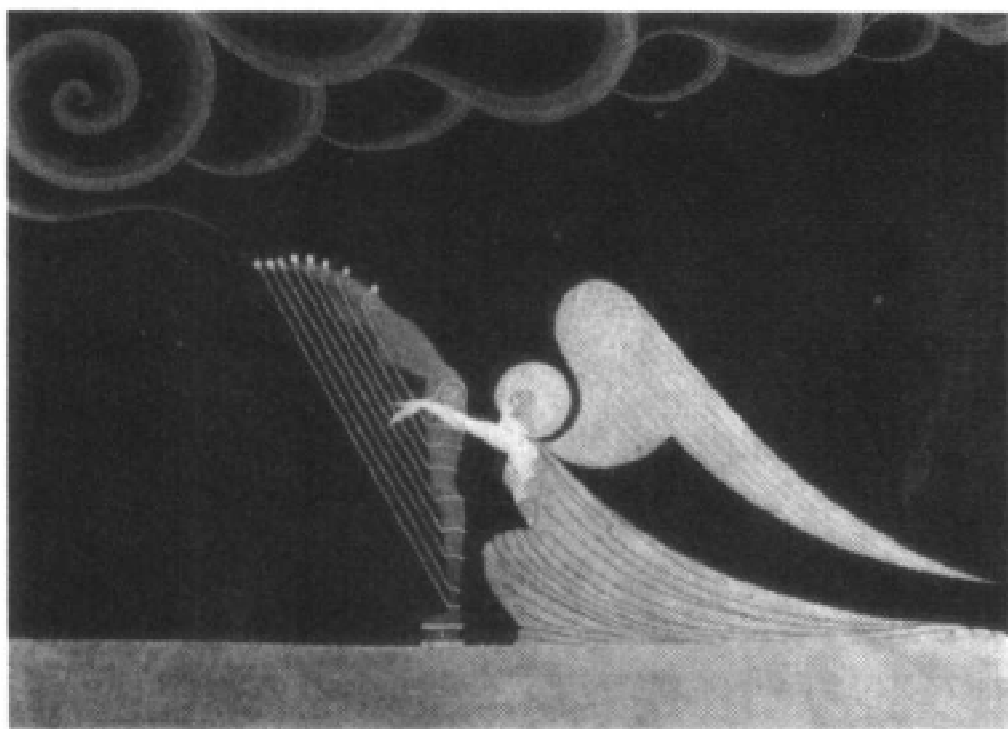


一套20世纪50年代发行的“长剧”唱片集，其中有格什温的《一个美国人在巴黎》。



爵士乐之王——保罗·怀特曼（中坐者）与友人合影。最右为格什温

当时美国音乐界令人瞩目的事情。他们努力使爵士音乐通过精心的创作和卓越的演奏而登上大雅之堂。1923年，怀特曼打算举行一场以宣传美国流行音乐为目的的音

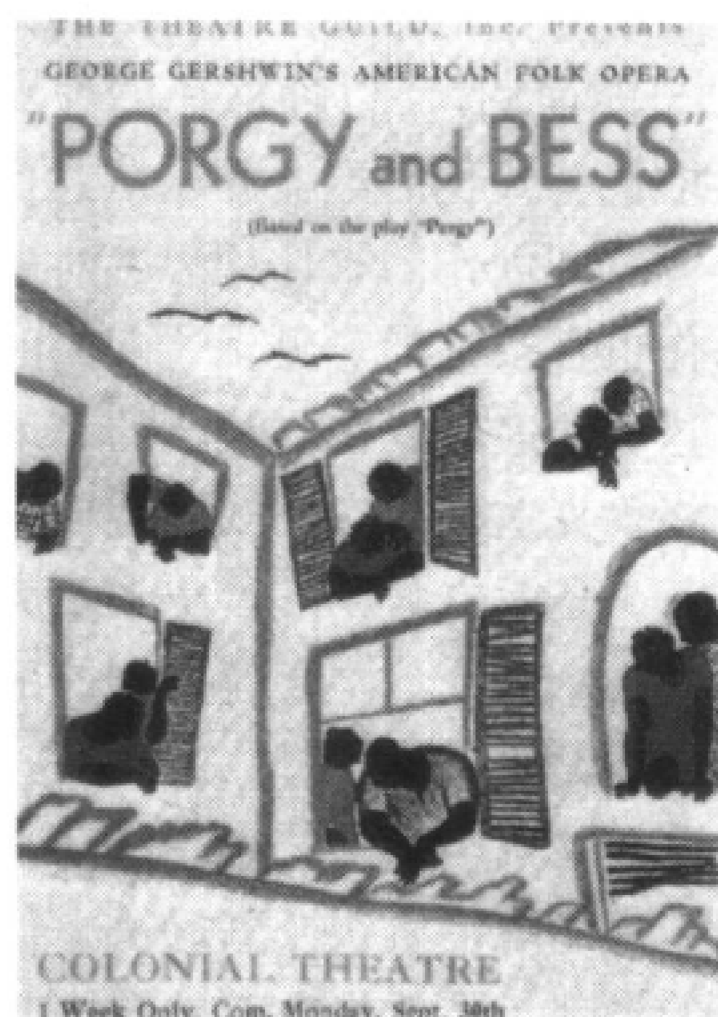


1926年，艾尔泰为格什温的音乐喜剧《乔治·怀特的丑闻》所设计的舞台布景。剧中主要配乐即为《蓝色狂想曲》。

乐会，格什温应邀为这次音乐会写了为钢琴和爵士乐队演奏的《蓝色狂想曲》。1924年演出时由怀特曼指挥，格什温担任独奏，获得很大成功，由此奠定了格什温的严肃音乐作曲家的地位。次年他又完成了以爵士音乐素材写作的《F大调钢琴协奏曲》、音诗《一个美国人在巴黎》(1928)、《第二狂想曲》(1931)、《古巴序曲》(1932) 等大型器乐作品，这些作品虽然都获得一定的成功，但都没有《蓝色狂想曲》那样影响深远。

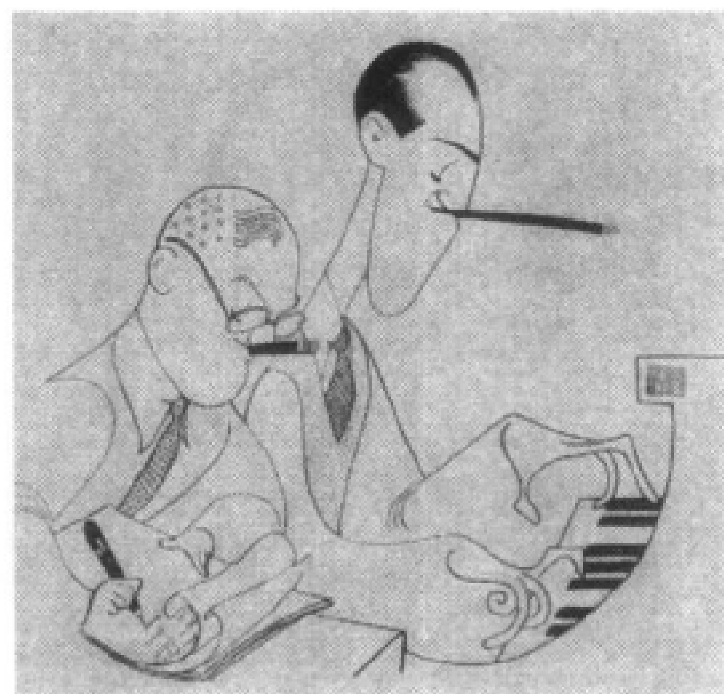
1923年11月，著名歌唱家E. 戈蒂埃以极大的勇气，在她于纽约举行的音乐会上第1次演唱了一组美国爵士歌曲。其中除了克思和伯林等人的作品外，她还演唱了4首格什温的作品，包括《我要修一道通向乐园的阶梯》和最流行的《斯沃妮》等，受到音乐评论家的好评。

格什温在音乐戏剧领域也有很高的成



《波吉与贝丝》的宣传海报。

就，从1924年起他与其兄I. 格什温合作写了多部音乐剧。其中获得较大成功的是《疯狂女郎》(1930)。他的两部政治讽刺音乐剧《开始奏乐》(1927) 和《我为你歌唱》(1931) 虽然上座率不如《疯狂女郎》，但却有更深远的影响。《我为你歌



描绘格什温和哥哥艾勒一同作词谱曲的漫画。

唱》讽刺了美国总统选举中的弊病，受到观众的热烈欢迎，是获得普利策奖的第1



1935年，格什温（左）与杜波斯·海沃德（中）和哥哥艾勒（右）合影。墙上的字为海沃德与艾勒给《波吉与贝丝》的献词。

部音乐喜剧。1935年上演了格什温根据D. 海沃德的小说改编的黑人民间歌剧《波吉与贝丝》。它描写了美国南部沿海黑人渔民及贫民的生活。在这部歌剧里，格什温采用了大歌剧的宏伟结构，将娴熟的专业技巧与黑人民间音乐语言作了高度的融合，堪与任何国家最优秀的民族歌剧媲美。格什温生涯的最后两年是在好莱坞度过的，为好莱坞谱写电影音乐和歌曲。

格什温是20世纪美国最有影响的作曲家之一，他的生平于1945年拍成电影，片名为《蓝色狂想曲》。



《波吉与贝丝》剧照

【宫城道雄】

（Miyagi Michio，1894～1956）　日本作曲家、筝演奏家。1894年4月7日生于神户，1956年6月25日卒于爱知县刈谷市。7岁时双目失明，1902年拜生田派筝曲家中岛检校为师，11岁满师。1907年到朝鲜仁川教授筝与尺八以维持生活。他的处女作筝曲《水的形态变化》作于1909年。1917年移居东京后，一直从事演奏、作曲、教学活动，致力于发展邦乐及改革民族乐器。他创制的17弦筝现在被广泛使用。1948年任艺术院会员。他创作的几百首作品中，筝和尺八二重奏《春之海》（1929）最为著名，1932年由法国小提琴家R. 谢梅改编为筝与小提琴演奏，并和作曲家一起录制成唱片。宫城道雄的主要作品尚有室内乐性质的《樱花变奏曲》、《落叶舞》，邦乐合奏曲《薤露调》，筝和管弦乐队的《越天乐变奏曲》等。他在日本的历史地位与刘天华在中国现代音乐史上的地位相似。他的创作是日本民族传统音乐进入一个新阶段的标志。

【古诺，C.】

（Charles Gounod，1818～1893）　法国作曲家。1818年6月18日生于巴黎，1893年10月18日卒于圣克卢。父亲是画家，曾获罗马大奖赛第2名。母亲是钢琴家。古诺自幼从母亲学音乐，后来又拜作曲家A. 雷哈为师，在上大学之前已具有相当高的音乐修养，同时还学习美术。1836年入巴黎音乐学院，从F. 阿莱维学对位法，从J. F. 勒絮尔学作曲，从A. 齐默尔曼学钢琴。入学第2年即获罗马大奖第2名，1839年获罗马大奖第1名。同年



古诺像

赴罗马进修。1841年5月1日，他的第1部重要作品《三声部弥撒曲》在罗马上演。1842年秋离罗马回国，沿途访问了维也纳、柏林等地，接触到各国音乐的优秀作品和著名人物。在莱比锡受到F. 门德尔松的热情接待，亲自为他演奏和讲解巴赫的管风琴作品。这些活动对古诺日后的创作产生了深刻影响。回到巴黎后，曾任教堂管风琴师和歌队指挥。1852年任巴黎最大的男声合唱团——“奥费翁合唱团”的指挥。1858年到抒情剧院工作，在这里他写出了第1批成功的歌剧作品，其中包括使他名垂后世的《浮士德》(1859)。由于普法战争的影响，1870年9月古诺携全家避居英国。由于维多利亚女王十分欣赏《浮士德》而得宠于王室，一度是英国音乐生活中的红人。1874年6月返回法国，不间断地创作直至去世。

古诺早年热心于宗教，在罗马期间，西斯廷教堂的歌声，尤其是G. P. de帕莱斯特里纳作品中的复调音乐手法，对他产生了深刻的影响。这个时期的作品，几乎全部是宗教题材的，其中1855年11月22日首演的《圣塞西勒庆典弥撒曲》概括了这一阶段的风格特征：古朴的复调风格中加入了热情的气质，经常用半音转调加以修饰和扩展的收束式，严谨的曲调与织体中透露出丰富、灵活的戏剧性手法，并使用了独唱和管弦乐队。这是一种华丽和热情，却又不失其真诚、质朴的风格。这部作品是对宗教音乐的一次改革。

离开神学院之后，古诺的注意力就转向歌剧方面。他的第1部歌剧《萨福》于1851年首演，并不成功。1852年上演的第2部歌剧《残酷的修女》明显地模仿G. 迈耶贝尔的大歌剧，也归于失败。此后他逐渐摈弃了虚饰浮华的大场面，摆脱了统治法国歌剧30年之久的迈耶贝尔模式的影响，确立了自己的质朴而柔美多情的风格。

虽然古诺在宗教音乐和器乐领域都有卓越的才能，也都有成功的作品，但人们主要将他看作一个熟谙声乐及曲调艺术的歌剧作曲家，其代表作品是《浮士德》。

《浮士德》是典型的抒情歌剧，剧本作者巴比埃和卡雷只采用了歌德原诗的第一节和女主角玛格丽特与浮士德的爱情悲剧。在这部作品中，古诺使用的现实主义的、丰富多变而又自然的表现手法，用音乐刻划人物性格的高超技巧，符合时代潮流的、较为通俗的曲调，色彩丰富的和声与配器，以及富有戏剧性的情节等等，都是在大歌剧中所少见的。后来古诺又将道白改为朗诵调，增添了芭蕾舞场面，于1869年起由巴黎歌剧院演出，从此成为最受欢迎的歌剧之一。此外，他的著名歌剧还有根据莎士比亚剧本改编的《罗密欧与朱丽叶》。

古诺的创作发挥了法国音乐优雅、清晰、匀称、洗练、真挚的特长，其艺术观点代表着新兴资产阶级的理想和追求。就音乐范畴而言，他是个眼界开阔的创新人物；在技术能力上，法国作曲家中难得有人能与之匹敌。但他在政治上、美学上有保守主义倾向，加之对宗教的沉迷和个性

上的软弱，限制了他的发展前途。其晚年创作暴露出因袭的迹象，当年的质朴变成了平庸。他对 G. 比才、J. 马斯内、以至 C. 德彪西和 П. И. 柴科夫斯基等后来作曲家的影响很大。除大量的歌剧而外，他的作品大多为各种形式的宗教音乐，包括现今最流行的《圣母颂》。

【哈巴，A.】

（Alois Hába，1893～1973） 捷克作曲家、音乐理论家。1893 年 6 月 21 日生



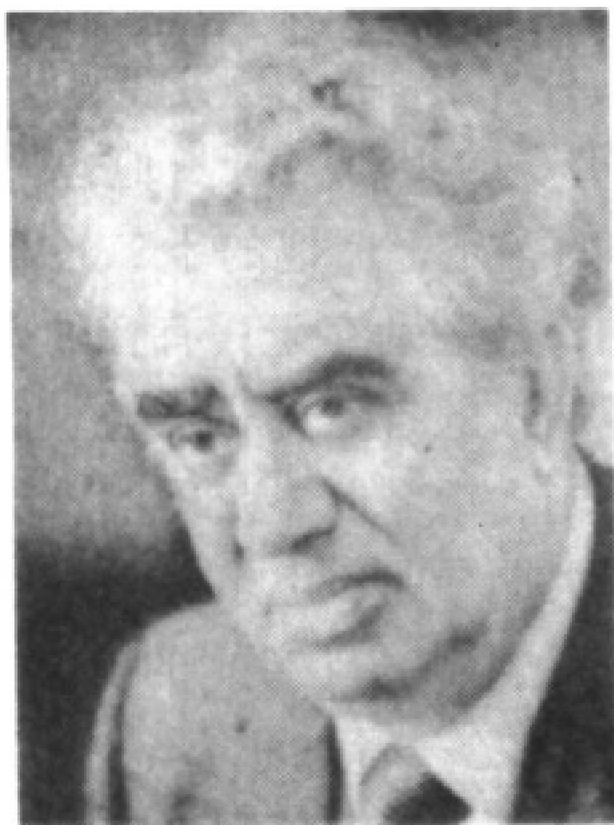
哈巴像

于摩拉维亚的维佐维采，1973 年 11 月 18 日卒于布拉格。从小在父亲的民间乐队中唱歌、拉小提琴和低音提琴。母亲为民间歌手。1908～1912 年在克罗梅日什教师培训学院受正规音乐教育。1914 年在布拉格就学于 V. 诺瓦克门下。1918～1922 年先后在维也纳和柏林师从 F. 施雷克尔学习作曲。1923 年他回到布拉格音乐学院，建立微分音音乐系。从 1934～1951 年除中间受战争干扰外，该系一直很活跃，培养了许多音乐家。1951 年微分音音乐系停办以后，他致力于作曲和讲学。1968 年庆祝他 75 寿辰时，国家授予他功勋艺术家的称号。

哈巴是四分之一音作曲体系的创造者。他把从摩拉维亚、斯洛伐克民间音乐演奏中归纳出来的原则应用到作曲体系中。他的体系包括 1/2、1/4、1/6、1/12（1/4 和 1/6 的组合）音。他也写十二音（半音）的音乐，但他的十二音与十二音技法不同，其区别在于：有音的中心，并同中世纪调式的自然音相结合。他作有微分音的歌剧、钢琴曲、弦乐四重奏曲、小提琴曲、大提琴曲、声乐曲等。他为他的四分之一音歌剧《母亲》的初演（1931）特制了四分之一音的钢琴、单簧管、小号。他的歌剧《你的王国来临》（1940），要求演唱者掌握六分之一音唱法。第二次世界大战后，他也采用传统音律创作表现社会题材的音乐，如康塔塔《争取和平》（1949）。他的作品总数逾百部。晚期作品有九重奏《第三幻想曲》（1953），四分之一音的钢琴《幻想曲》（1957～1958），六分之一音的《第十六弦乐四重奏》（1967），小提琴与钢琴《组曲》（1972）等。他还写有《论维捷斯拉夫·诺瓦克》（1940）、《我的发展》（1970）、《四分之一音与六分之一音的主要写作方法》（1971）等著作。

【哈恰图良，A. И.】

（Арам Ильич Хачатурян，1903～1978） 苏联作曲家、指挥家、音乐教育家、音乐活动家。亚美尼亚人。1903 年 6 月 6 日生于第比利斯附近科焦里村。1978 年 5 月 1 日卒于莫斯科。自幼受亚美尼亚及高加索其他民族音乐的熏陶，19 岁开始系统学习音乐。1922～1929 年就学于格涅辛音乐中学，先修大提琴，1925 年转格涅辛作曲班。1929 年入莫斯科音乐学院，1934 年以优异成绩毕业（毕业作品为《第一交响曲》）。1937 年又作为研究生毕业。除从事创作外，1950 年他又开始从事



哈恰图良像

指挥和教学活动。1939～1948年任苏联作曲家协会副主席。1952年任莫斯科音乐学院和格涅辛音乐师范学院教授。1957年任苏联作曲家协会书记。哈恰图良是享有世界声誉的作曲家。他的音乐创作富于鲜明的民族风格和个性特征。其独具一格的旋律音调，强烈的和声语言，复杂的节奏重叠，即兴式的音乐陈述，都与亚美尼亚的民间传统音乐（特别是阿舒格艺人的弹唱）有着血肉联系。音乐的史诗性、色彩性及生活风俗性与"新俄罗斯乐派"的交响音乐传统相近；而在表现浪漫式的激情时又反映出П. И. 柴科夫斯基抒情戏剧交响乐的影响。在他大量的作品中，器乐占主要地位。其影响最大的作品是：芭蕾《加雅涅》（1942，1957年修订）和《斯巴达克》（1954，1968年修订），《第二交响曲》（1943），《钢琴协奏曲》（1936），《小提琴协奏曲》（1940）等。此外，他还为一系列电影写了音乐。

【海顿，J.】

（Joseph Haydn，1732～1809） 奥地利作曲家。1732年3月31日生于奥匈边境下奥地利的一个村镇罗劳，1809年5月31日卒于维也纳。他的父亲是世代相传的车匠，母亲是贵族府中的厨工，家境贫困，12个孩子有6个夭折，海顿是12个孩子中的第2个。



海顿像

生平 喜爱音乐的父母使海顿自幼受到民间音乐和教堂音乐的熏陶，从孩提时代就显示了出众的才华。他有漂亮的童声高音，不但能模仿唱出他所听到的每首歌曲，而且可以在自制的小提琴上拉出这些旋律。海顿的亲戚——海恩堡教会合唱团指导J. M. 弗兰克看中了他，从此6岁的海顿永远离开了父母，他在多瑙河畔的海恩堡教会合唱团里唱弥撒曲，学习乐理和常用乐器哈普西科德小提琴。学业艰辛，



1775年，海顿的喜剧声乐作品《邂逅》上演时的情景。

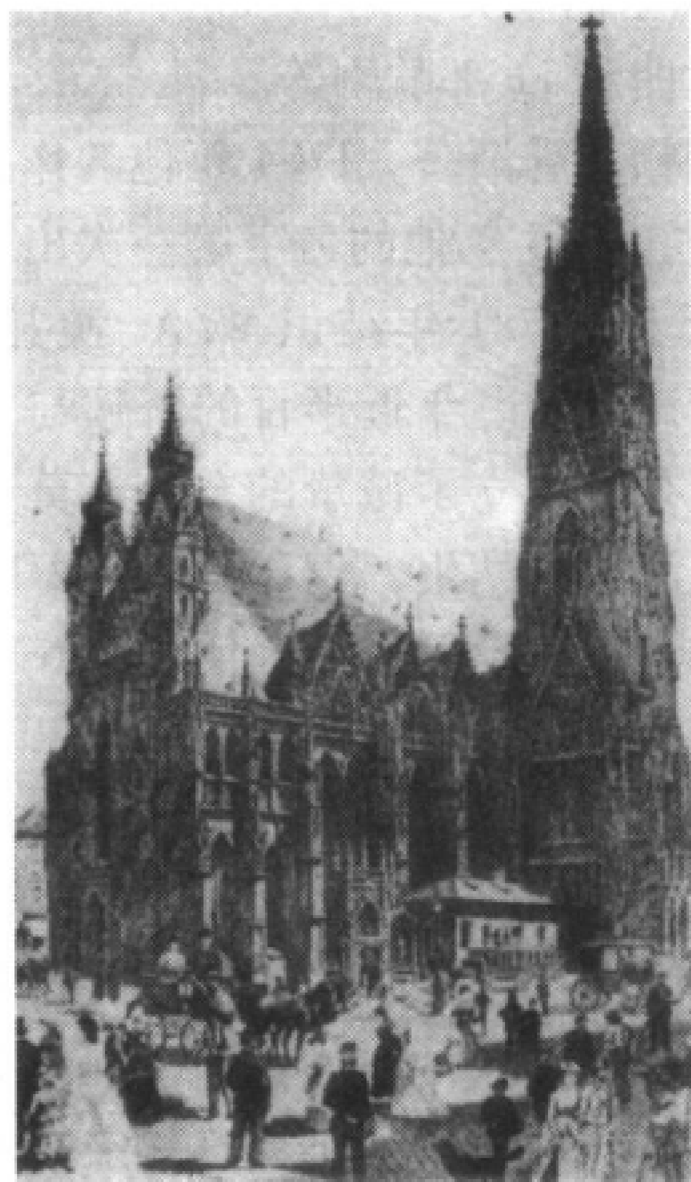
正如他后来回忆的那样“鞭挞多于膳食”。两年后，维也纳圣斯蒂芬大教堂乐长 G. 罗伊特去海恩堡物色歌童，海顿被选进了唱诗班。

17 岁这一年，海顿因变声被解雇，开始了一贫如洗、备尝辛酸的生活。为了糊口他教几个孩子学音乐。一位朋友为他在维也纳找到了一间阁楼栖身，聊以自慰的是阁楼里有一架旧哈普西科德。晚年他对 G. A. 格里辛格尔（第一本海顿传记作者）谈起那段生活时说：“每当我坐在那架破旧的、被虫咬坏了的哈普西科德旁边时，我对最幸福的国王也不羡慕。”在这里，他勤奋自学，练键盘乐器、小提琴，研究理论。1754 年他认识了当时颇负盛名的意大利作曲家、声乐教师 N. 波尔波拉，海顿向他学习作曲、意大利文和声乐，同时为他的声乐课弹伴奏，兼当仆人。

1755 年海顿受菲恩贝格伯爵邀请，参加在其府邸举办的四重奏晚会，担当四重奏中的小提琴手。是年海顿的第 1 部《降 B 大调弦乐四重奏》问世。经菲恩贝格伯爵介绍，1759 年海顿应聘担任了捷克莫尔津伯爵府邸中的乐队指挥和室内乐作曲



描绘海顿与莫扎特相会情景的版画



维也纳圣斯蒂芬大教堂。海顿 8～17 岁时，是教堂唱诗班的一员。

家。在这一年里，海顿创作 1761 年是海顿一生中的一个重要的转折点，由于莫尔津伯爵遣散了乐队，海顿就去艾森施塔特任 P. A. 埃斯泰尔哈济亲王的宫廷副乐长，不久任乐长。从 1761 年起直至 1790 了《第一交响曲》。次年，海顿与维也纳假发商 J. P. 克勒的女儿安娜结了婚，婚后夫妇不睦，长期疏隔，终无子嗣。

年乐队解散，海顿在埃斯泰尔哈济宫廷度过了一生中最可贵的 30 年。作为一个贵族宫廷的乐长，首先是附属于主人的奴仆，要按照亲王的意旨办事：他创作、管理和指挥乐队，对歌唱者进行训练，以至保管乐器，抄写分谱。宫廷的艺术趣味和繁杂的行政事务限制了他丰富的想象力和创造力；但另一方面，宫廷的管弦乐队、合唱队、歌剧院、木偶剧场等又为他的艺术发展提供了多样的写作机会，并能直接检验自己的作品，从而增删修改，臻于完善。海顿大部分的佳作是在埃斯泰尔哈济宫廷中写成的，包括约 60 部交响曲，

40 首弦乐四重奏，约 30 首钢琴奏鸣曲，5 首弥撒曲和 11 部歌剧等。

海顿声誉渐著，1764 年他的作品在巴黎出版，1765 年他的名字第一次出现在英国报纸上。1781 年结识 W. A. 莫扎特时，他已蜚声欧洲。年近半百的海顿与初显风华的莫扎特建立了诚挚的友谊。莫扎特自认为是海顿的学生，声称首先从海顿学习了怎样写作弦乐四重奏；他写了 6 首弦乐四重奏题赠海顿。海顿也十分倾慕和重视莫扎特的天才，他由衷地承认莫扎特歌剧创作方面的优势。在海顿后期的作品中，也显露了莫扎特音调柔和、感情细腻风格的影响。80 年代的海顿达到了创作上的成熟时期，1784 年，他接受巴黎宗教音乐会之约写交响曲；1785 年为西班牙卡迪斯大教堂写了管弦乐曲《基督在十字架上的最后七句话》；1786 年他为巴黎奥林匹克音乐会写了 6 部交响曲。同一年他又为那不勒斯国王斐迪南四世写了一些夜曲和协奏曲。

1790 年海顿的生活起了一个决定性的变化。N. 埃斯泰尔哈济亲王去世，新亲王解散了管弦乐队，但保留了海顿的乐长衔头和俸禄。长期在工作和生活上依附于贵族的海顿，此刻才真正开始在艺术天地中自由驰骋。他立即到了维也纳，不到一个月，就接受了英国伦敦音乐会经理、小提琴演奏家 J. P. 扎洛蒙的邀请，于 1791 年新年到了伦敦，至 1792 年 7 月才回维也纳。1794 年 1 月至 1795 年 8 月，他又第 2 次访问了伦敦。

伦敦之行与过去局囿于贵族宫廷的生活形成了强烈的对比。在伦敦这个带有资本主义社会特征的大都市中，广大的音乐听众要求听到更深刻、新颖和丰富的作品。海顿夜以继日地忙于开音乐会，参加大量的社交集会和写作新作品。年逾六旬的海顿不仅在作品的数量上满足了听众对他的巨大要求，而且在质量上也比以往的作品更胜一筹。海顿为扎洛蒙的音乐会写下了 12 部著名的“伦敦交响曲”，形成了一生创作的高峰。这些卓越的作品唤起了伦敦听众狂热的感情，全英国音乐爱好者都敬慕这位传奇式的音乐大师。英国上层社交界向他致敬，英王乔治三世请他留在英国，牛津大学授予他音乐博士学衔，海顿沉醉于荣誉与友谊之中。1791 年 5、6 月份在威斯敏斯特教堂举行了 G. F. 亨德尔纪念节，海顿在那里第一次听到了《弥赛亚》和亨德尔其他许多杰作，使他深受感动。



维也纳埃斯特哈奇家族宅邸

他第 1 次访问伦敦时路过波恩，在那里发现年轻的 L. van 贝多芬的天才，表示愿意收贝多芬为学生。1792 年，贝多芬前往维也纳拜海顿为师，因两人性格迥异，师生关系为时不长。但海顿还是认为：“……贝多芬迟早会进入欧洲最伟大的作曲家之列，而我将为能把自己说成是他的教师而感到自豪……。”1795 年 8 月，63 岁的海顿第 2 次从伦敦回到维也纳，继续从事创作。晚年的作品中以两部清唱剧《创世纪》（1796 ~ 1798）和《四季》（1799 ~ 1801）为最成功。

誉满全欧的海顿已到垂暮之年，1802 年以后，他的创作灵感枯竭了。但许多文化社团、学会都以海顿参加为荣，海顿被



设于海顿出生地罗劳村的纪念像，正面的乐谱是海顿最著名的作品《奥地利国歌》。

邀参加了巴黎阿波罗协会，继又成为圣彼得堡音乐爱好者协会名誉会员。1808 年 3 月 27 日在维也纳再度演出《创世纪》时，海顿最后一次对公众露面。

1809 年 4 月 9 日奥地利对法国宣战，法国军队迅速占领了维也纳。5 月 31 日，海顿在战事倥偬中逝世。遗体安葬于洪德斯图尔姆公墓，1820 年改葬于艾森施塔特的伯格教堂，1932 年人们又在那里建了海顿陵，陵墓圆顶的天窗周围铭刻着他的名作的标题。

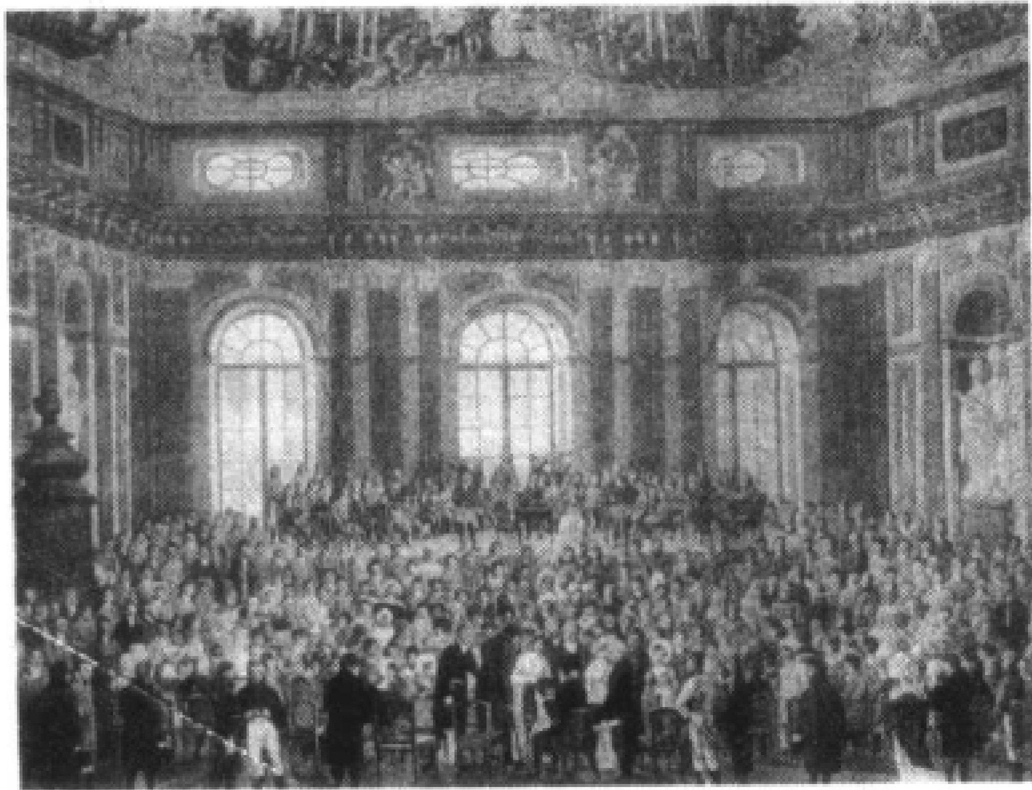
创作 海顿出生的年代，正是哈布斯堡王朝日趋衰败和文化史上的巴罗克后期。在人生的道路上，他经历了玛丽亚·特蕾西亚开创的"开明专制"，而他逝世时，整个欧洲正面临着法国大革命的冲击。这种时代背景使海顿在思想上倾向当时的启蒙运动和新兴的市民阶层，然而他并不理解革命。

海顿爱好日常生活的亲切题材，长于表现人类朴实明朗的感情和乐观的信念，但不喜欢表现人的复杂的内心冲突。他不是以戏剧性而是以美妙和幽默的情趣引人入胜，快乐和充满希望构成了海顿艺术的气质。

海顿表面上是一位虔诚的天主教徒，在他每件手稿的开头总是写上"以上帝之名"，结尾总是签上"荣耀归于上帝"。但他虔信上帝不过是随从习俗，宗教在他的思想与情感中并未占有重要的地位。他的最早的声乐作品之一《F 大调小弥撒曲》中，"求主怜悯"乐章的音乐主题却是快乐欣喜的；著名的《圣母悼歌》充满了人情味；而《基督在十字架上的最后七句话》这部 7 个乐章的管弦乐曲（后来加入独唱与合唱），给人留下的最深印象是末乐章模拟地震的画面。这些都说明海顿的作品是面向现实、面向人生的，即使在他的宗教音乐中也是这样。他喜好田野、森林、钓鱼和打猎，他对大自然的热爱不下于莫扎特和贝多芬。

交响曲 海顿在音乐史上占有重要地位，首先因为他是一位交响曲作曲家。他并非交响曲体裁的首创者，早在巴赫和亨德尔的时代，就已有人为这个领域作了准备，开拓了道路。但海顿继承了先辈的成就，确立了交响曲的规范，所以有人称他为"交响曲之父"。

海顿一生创作了不下于 104 首交响曲（有人估计达 150 首之多）。他早期的交响曲多为生活娱乐题材，形式接近室内乐。18 世纪 70 年代起才更多地吸收了北德乐派的成就，具有较深刻的内容和古典风格，往往既严肃又幽默。例如《第四十五



不朽的清唱剧《创世纪》

交响曲》(《告别》,1772),据说是为了暗示公爵让乐师们休假回家而作的。海顿不同寻常地在第4乐章急板后面加上了慢板的第5乐章,奏至中途,乐队队员一个接着一个吹熄其谱架上的蜡烛而退席,最后剩下两把小提琴把交响曲带到深深打动人心的终止。80年代创作的"巴黎交响曲"(有人说是为宗教音乐会写的那几首,也有人说是为奥林匹克音乐会写的6首,目前尚无定论),抒情性的曲调更为丰富、生动、风趣,配器手法也更成熟。其中《第八十三交响曲》(1785)第1乐章副题的音响如母鸡咯咯叫唤,被称为《母鸡》交响曲。《第八十二交响曲》(1786)末乐章的主题听起来象一首脚步沉重而笨拙的风笛舞曲,故被称为《熊》交响曲。《第八十五交响曲》(1785)因受到法国王后的喜爱而得名《王后》交响曲。海顿后期创作的12部"伦敦交响曲",大多具有热烈洒脱的主题旋律,充满活力的节奏,应用了活泼明快的乡村舞曲素材和简洁精致的复调性处理。其中4首得了绰号:《第九十四交响曲》(《惊愕》,1791)、《第一〇〇交响曲》(《军队》,1793~1794)、《第一〇一交响曲》(《时钟》,1793~1794)、《第一〇三交响曲》(《鼓声》,1795)。这12首"伦敦交响曲"标志着海顿交响曲的最高成就。

海顿开创了交响曲的新的主调音乐风格,并使复调手法在功能和声的基础上发展。他摈弃了古老复调中那种拘谨而神秘的性质,而代之以率真、生动的音乐语言;海顿完善了4个乐章的奏鸣-交响套曲形式,使作品的4个乐章体现统一的艺术构思,表现生活的各个方面;海顿发展了奏鸣曲快板的结构,并往往采用从速度、调性等方面与主题形成强烈对比的引子,展开部获得显著发展,确立了以短小动机进行展开的发展原则,直接启发了贝多芬。

海顿确立了乐队的双管编制和近代配器法原则,奠定了近代交响乐队的基础。

海顿的交响曲具有鲜明的形象,能使人联想起日常生活的许多现象,人们据此给他的交响曲标以别名。除了早期创作的《晨》、《午》、《夜》等极少几部作品外,海顿从不写标题交响曲,上述那些如《母鸡》、《熊》、《惊愕》之类的标题,都是别人加上的绰号。

四重奏曲 海顿弦乐四重奏的重要性仅次于他的交响曲,他写下80余首弦乐四重奏(最末一首未完成),内容大多是欢乐、热情的抒发。50年代所写的10余首弦乐四重奏,在它们5个乐章的排列中清楚地显示了古典舞蹈组曲的影响。从《第十七弦乐四重奏》(1771)开始确立了4乐章的形式,此后的作品很少例外。在他某些弦乐四重奏作品中把中间两个乐章调换。1781年他为俄国皇储保罗大公爵所写的《小鸟》、《你好》等6首《俄罗斯四重奏》(1781),用诙谑曲代替小步舞曲作为第2乐章。1772年所写的6首《太阳四重奏》中,复调因素增多,其中3首以复杂的赋格结束。海顿的弦乐四重奏开始形成"对话的原则",即把主题的叙述分置在各个声部,如同4个人的谈话,具有在主调和声基础上产生的复调性,改变了早期突出第1小提琴声部,而把其余声部处理成单薄伴奏的机械状况。90年代创作的《皇帝》(1797)、《日出》(1797)等8首弦乐四重奏被赋予更生动的节奏活力,更丰富的和声华彩,主题带有浪漫主义性格和浓郁的民间特色,可与"伦敦交响曲"相媲美。

奏鸣曲与协奏曲 海顿的52首钢琴奏鸣曲主要是为教学和个人演奏而写,大多

纯朴而稍平庸。海顿最早的钢琴奏鸣曲通常不用奏鸣曲快板曲式，末乐章用小步舞曲。其后海顿又较多模仿北德乐派大师C. P. E. 巴赫的奏鸣曲。1771年海顿受到“狂飙运动”影响，写下了豪放而略具伤感的《c小调奏鸣曲》，终乐章没用习惯的欢乐结束，而是激烈爆发的高潮。80年代海顿在旋律的风格与结构上受到莫扎特影响，他十分重视莫扎特钢琴奏鸣曲的成就。作于1789～1790年的《降E大调奏鸣曲》与晚期最后一首《降E大调奏鸣曲》奔放、激动，感情幅度较大，更接近贝多芬的风格。

海顿写过20余部协奏曲，但这不是海顿创作的主要领域，虽然《D大调钢琴协奏曲》（1784）和《D大调大提琴协奏曲》（1783）现在还常被演奏。海顿的钢琴三重奏、弦乐三重奏、钢琴变奏曲、钢琴幻想曲等，都不能与他的交响曲、弦乐四重奏相比拟。

其他作品 海顿没有写出什么著名的戏剧音乐，他的18部歌剧多数是小型喜歌剧，包括《月中世界》（1777）、《天长日久》（1780）、《荒岛》（1779）、《奥兰多·帕拉迪诺》（1782）、《阿尔米达》（1783）等。这些歌剧早已被人遗忘，有若干部连曲谱也找不到了。目前已有人对它们进行挖掘和研究。

海顿写了不少声乐作品，包括8部清唱剧和12部弥撒曲，而以后期创作的清唱剧《创世记》和《四季》为最著名。《创世记》的诗篇取自英国诗人J. 弥尔顿的《失乐园》，第1、2乐章叙述上帝创造万物直至人类，第3乐章叙述亚当和夏娃在地上乐园过着幸福生活。海顿把自然界的种种现象与生态转化成一幅幅音乐的画面，出现了鸽子的咕咕声和狮子的咆哮，亚当和夏娃则唱着一首谐和纯朴的二重唱。他的最后杰作《四季》纯粹是一部世俗清唱剧，脚本是从英国诗人J. 汤姆逊的同名诗改编的，象征春夏秋冬的四个乐章表现了农民的劳动和欢乐，抒发了他们天真质朴的情感。

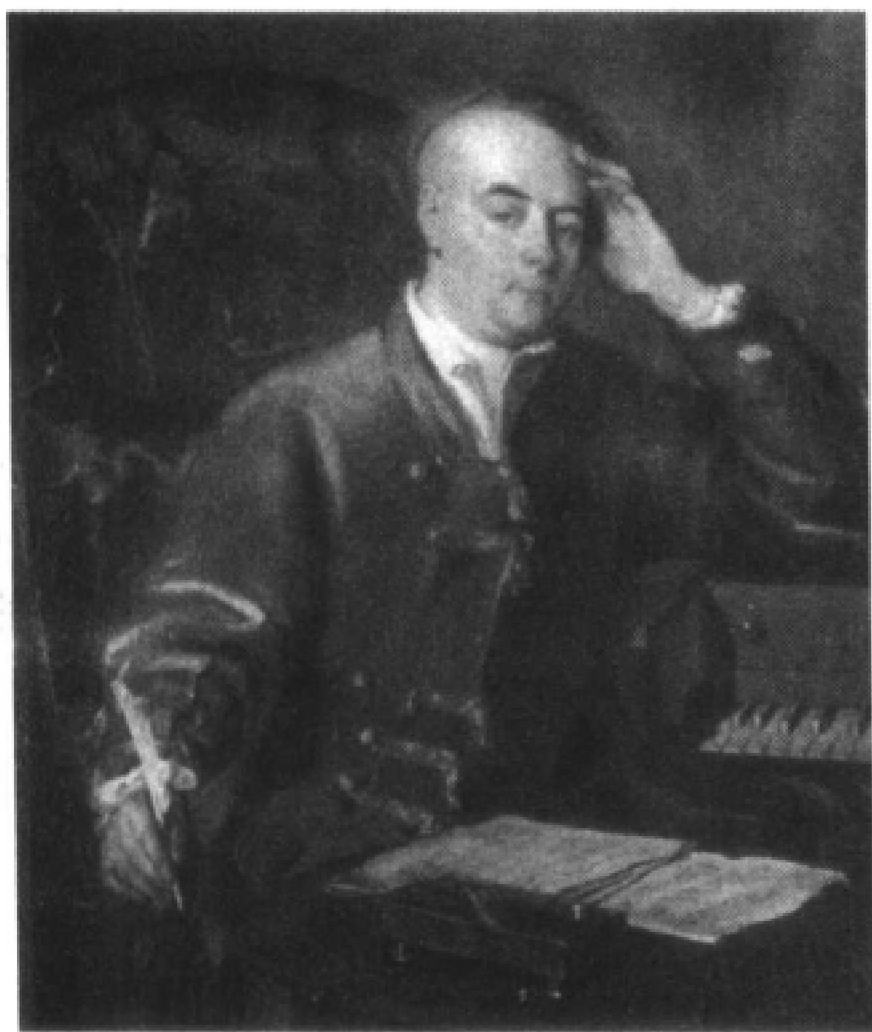
海顿的音乐之所以具有不朽的价值，因为它面向现实，面向人生，气息清新，朝气蓬勃，令人受到鼓舞；也因为它在作曲技术上奠定了欧洲古典时期的交响曲和室内乐的规范，从而形成了德奥音乐经久不衰的优良传统。

【亨德尔，G. F.】

（George Frideric Handel，1685～1759） 英籍德国作曲家，1685年2月23日生于德国哈雷，1759年4月14日卒于英国伦敦。他一生中在音乐创作上的重要成就都是在英国取得的。他的生平可分下列4个时期。

哈雷时期（1685～1702） 市民家庭出身的亨德尔从幼年就显示出优异的音乐才能，9岁从音乐教师F. W. 察霍学习，10岁即写了1首三重奏鸣曲。并擅长演奏哈普西科德和管风琴。父亲希望他将来从事法律工作，亨德尔于1702年入哈雷大学学习法律，但仍不放弃音乐创作和演奏。1个月后，他被聘为当地改革派教堂的风琴师，并在此教堂内教声乐，指导圣乐团，为该团写了大量的清唱剧。这些作品都没有流传下来。

汉堡时期（1703～1706） 1703年，察霍为了让亨德尔开阔眼界，以求在音乐上取得更大成就，推荐他去当时德国的经济文化中心汉堡，在R. 凯泽尔所领导的汉堡歌剧院担任第2小提琴手。在这里他与作曲家、歌唱家和音乐理论家J. 马特松结为好友，并在其帮助下写了歌剧《阿尔



亨德尔像

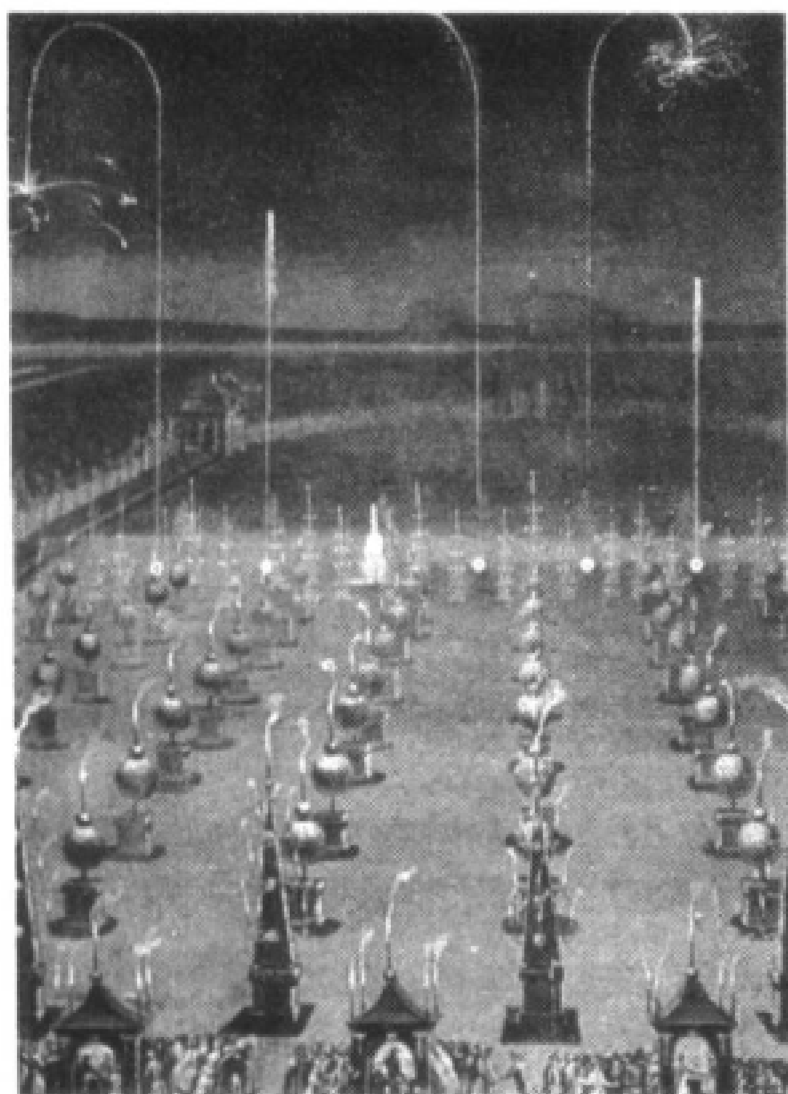
米拉》(1705年上演)获得很大成功。歌剧院的工作使他提高了音乐写作能力。这期间他还写了另外几部歌剧，仅《阿尔米拉》最为成功，也只有这份总谱被保存下来。在《阿尔米拉》中尽管可以看出凯泽尔和马特松对他的影响，但已显示出他的创作个性。亨德尔还写了不少奏鸣曲和其他体裁的作品，其共同特点是曲调较弱而和声对位的技巧较强。

意大利时期(1706～1710) 亨德尔的音乐才能受到在汉堡访问的意大利贵族美第奇的费迪南乡亲王的赏识，邀请他到佛罗伦萨去，亨德尔欣然接受了邀请。当时意大利是欧洲音乐文化高度发达的地方，不仅歌剧、清唱剧居于领先地位。而且也是许多重要的器乐体裁，如协奏曲、奏鸣曲的发源地。1706年秋亨德尔到达意大利，结识了A. 斯卡拉蒂、D. 斯卡拉蒂、A. 科雷利、A. 卡尔达拉等著名音乐家，获得许多教益。同时，亨德尔还从丰富的意大利民间音乐中吸取营养，对他以后的创作有很大的帮助。亨德尔与D. 斯卡拉蒂于奥托博尼宫的键盘乐器演奏竞赛，在音乐史上被传为美谈。他两人从此结下了亲密友谊。1708年他写的清唱剧《复活》上演时用了布景，并在科雷利指导下用了45人的乐队伴奏，实际上接近于一部歌剧的演出。同年，他的歌剧《阿格里皮纳》于威尼斯狂欢节时演出了27场，大获成功。意大利之行对亨德尔的一生起了决定性的影响。如果说他初到意大利时还是一个不成熟的有音乐天才的青年，那么他离开时已是具有完善技巧的作曲家了。

汉诺威—伦敦时期(1711～1759) 1710年经A. 斯泰法尼的介绍，亨德尔去德国汉诺威担任选侯的宫廷乐长。由于汉诺威选侯与英国王室的密切关系，到任不久即被聘赴英国。这时的英国，民族音乐正处于衰微之际，英国舞台上流行的主要是意大利歌剧。亨德尔在英国的最初阶段主要写作意大利式的歌剧，以顺应当时宫廷的艺术趣味和社会风尚，他在伦敦写的第1部意大利式歌剧是《里纳尔多》(1711)。



约翰·盖伊主演的《乞丐歌剧》(1920年)的宣传海报。



亨德尔的焰火音乐会（绘画）

在英国的初期，亨德尔受到爱好音乐的柏林公爵的赏识，成为他的座上客。1713年，亨德尔向安妮女王献了《祝寿颂歌》，由此得到了女王的特许让他为庆祝《乌得勒支和约》谱写感恩赞。通常这样的荣誉是不会落在一个非英国籍的作曲家头上的。由于女王的赏识，亨德尔取得了英国"宫廷作曲家"的位置。与此同时，亨德尔希望自己的音乐有更广泛的听众，也常参加煤商T. 布里顿举办的面向市民的经常性音乐会，他希望自己的音乐有更广泛的听众。1714年，安妮女王逝世，汉



雕刻画：歌剧《佛拉维奥》中的一个场景，图中的形象分别为贝伦施塔特（右）、赛内西诺（左）和库佐尼。

诺威选侯入主英国，为乔治一世。亨德尔从此长期留在英国，并于1726年加入英国籍。他不仅进行创作、演奏，还经营歌剧演出事业。

亨德尔在英国的音乐生涯，首先是从创作和上演意大利式歌剧开始。他一生创作了50部歌剧（其中有5部未上演、1部未写完），其中的36部是在英国上演的。



亨德尔画像

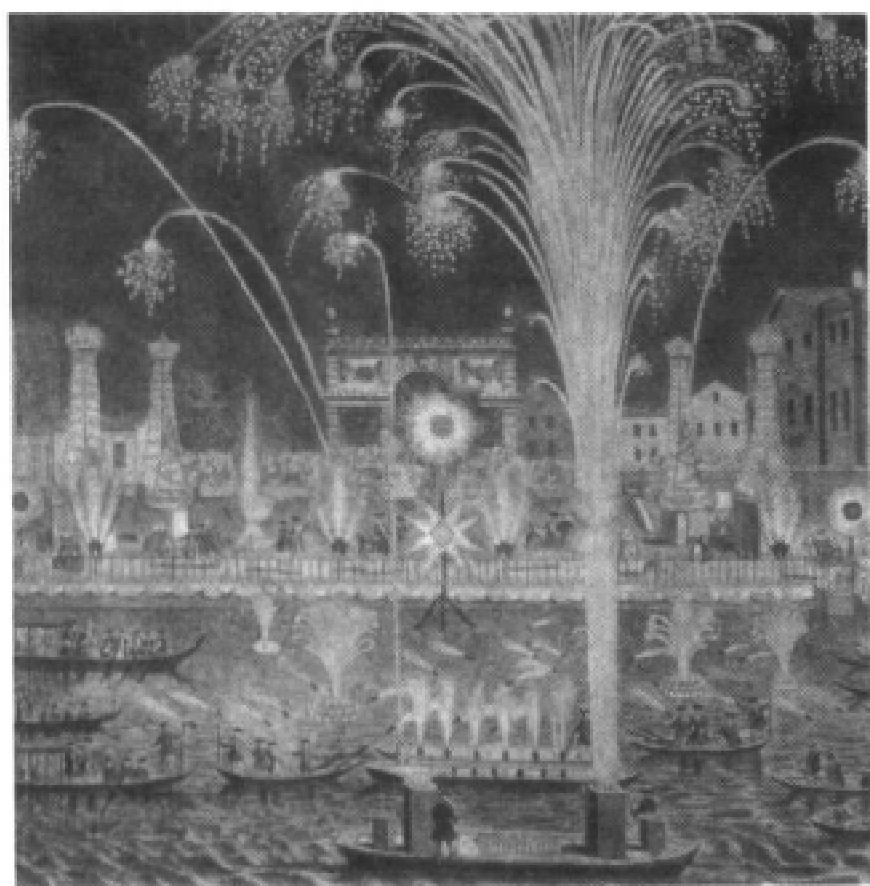
17世纪初期产生的意大利歌剧已传遍欧洲各主要国家，为各国宫廷贵族所喜爱。为了适应宫廷的口味，意大利歌剧也日渐以阉人歌手的炫技演唱和华丽的机关布景来取悦观众，题材内容则多是千篇一律的古代神话，已经失去早期人文主义色彩。亨德尔的歌剧作品也未能完全脱离当时习俗，但在音乐的宏伟和深刻方面却高出于他同时代的作曲家。例如，他对自己歌剧中的人物性格均有深刻理解和生动的表现，并以丰富多变的音乐手段将他们描绘得栩栩如生。他的歌剧作品中比较重要的有《尤利乌斯·凯撒在埃及》(1724)、《塔麦拉诺》(1724)、《罗德林达》(1725)和《奥兰多》(1733)等等。起初，亨德尔所写的意大利歌剧在伦敦的音乐生活中占了主要地位。但是，随着英国资产阶级民族意识的抬头，脱离英国民族欣赏习惯的意大利



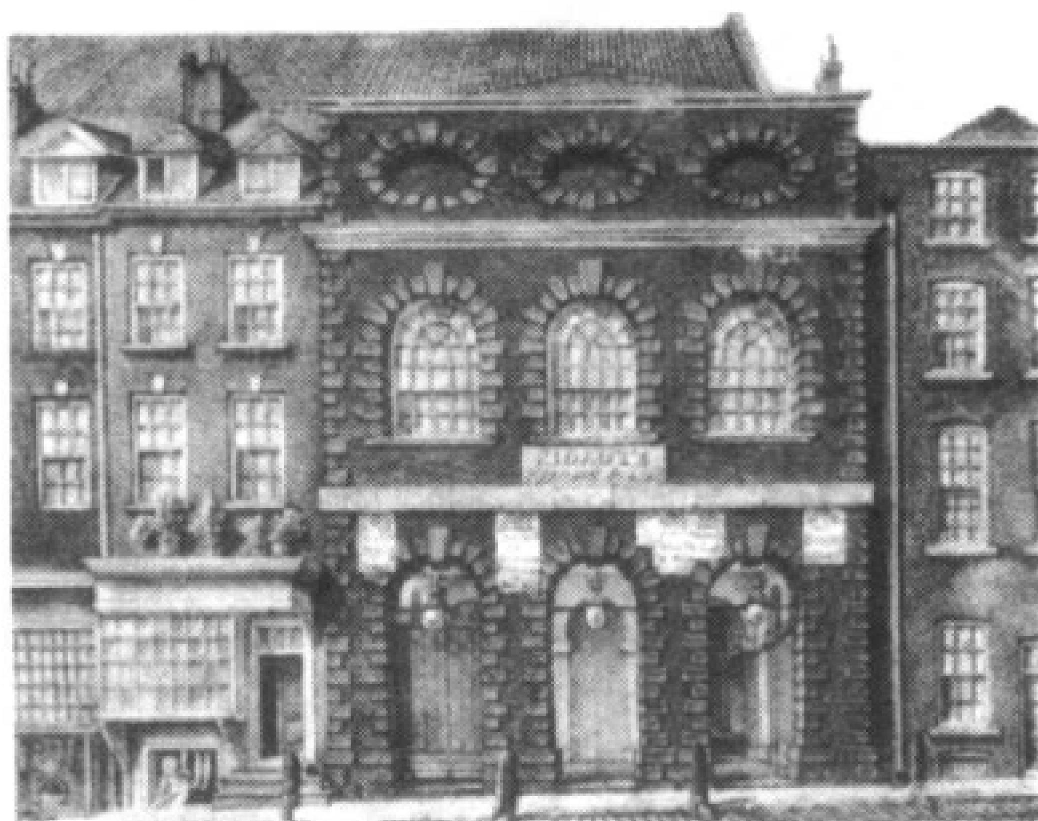
《亨德尔在演奏管风琴》，背景是科文特加登剧院内。

歌剧遭到愈来愈强烈的反对。1728年伦敦上演了一部具有英国民族风格的民谣歌剧《乞丐歌剧》，它是由诗人J. 盖伊编剧，J. C. 佩普施编曲的。由于它的内容密切结合了现实生活，音乐又选用人民熟悉的民间歌谣曲调，因此获得了轰动性的成功，使亨德尔的意大利歌剧受到沉重打击。其后，亨德尔虽然作过几次东山再起的努力，但都没有成功。从40年代起，他的创作重心逐步地移到了清唱剧方面去。

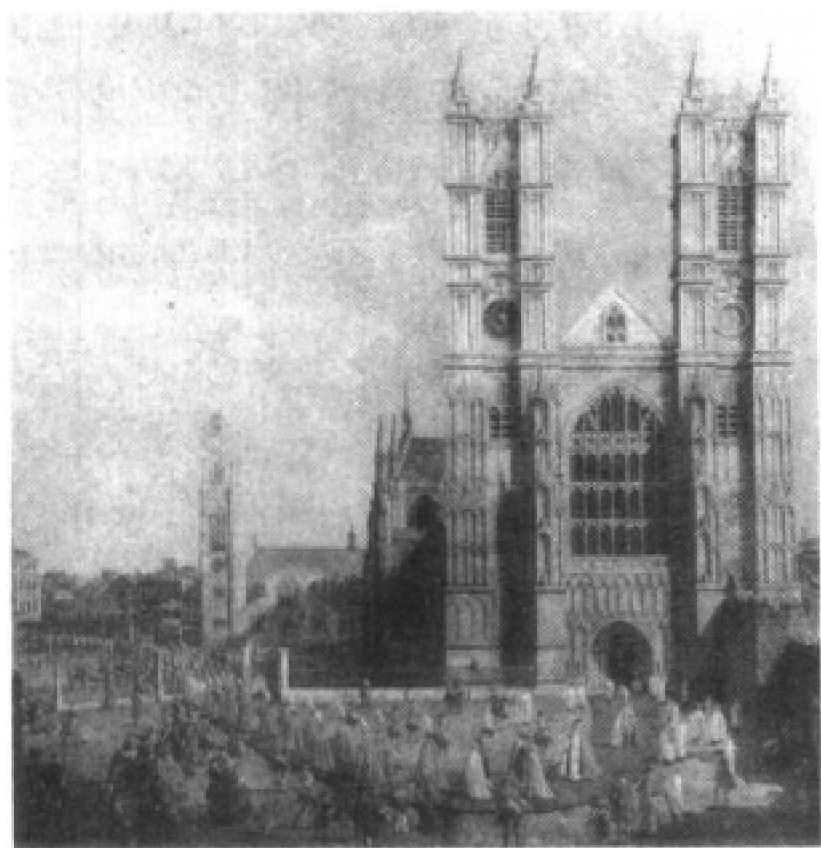
亨德尔早在意大利期间，就创作了《复活》(1708)和《时间的胜利》(1708)等清唱剧。到40年代，他已娴熟地掌握了德国的复调音乐技巧、意大利的流畅旋律和英国圣咏的优良传统，加之他又有了创作几十部歌剧的丰富经验，因此他这一时期的清唱剧创作达到了很高的水平，成为音乐史上的一个里程碑。亨德尔的清唱剧不是一般的教堂音乐，而是气象宏伟、富于戏剧性而又不失抒情色彩的大型音乐作品。他的清唱剧都是在剧场里演出，题材大都选自《圣经》，少数选自古代传说。例如有根据英国诗人J. 弥尔顿的诗剧改编的《力士参孙》(1743)，还有叙述摩西率领以色列人逃出埃及的《以色列人在埃及》(1739)等。其中都蕴含着被压迫民族经过斗争取得解放的思想。又如歌词取自《圣经》但并无连贯故事情节的《弥赛亚》(1742)，表现了上帝派耶稣降生人世以至受难、复活、升天的过程，反映了英国资产阶级革命成功后，要求建立其“千年王国”的理想。1745~1746年，英国朝野掀起了反击篡位者查理·爱德华的运动，亨德尔为此写了清唱剧《犹大·马加比》(1747)，借古喻今，号召人民起来反抗侵略，反映了英国人民的爱国主义精神。亨德尔的清唱剧符合了当时资产阶级和市民的愿望，受到了更为广泛的欢迎，



1749年5月15日在泰晤士河上举行的焰火燃放的版画。这次焰火燃放是为了庆祝“亚琛和约”的签定。亨德尔为此创作了伴奏乐《皇家焰火音乐》。



亨德尔时代的伦敦王后歌剧院



伦敦西敏大寺。亨德尔死后葬在此地。

重新巩固了他在英国音乐界的显要地位。亨德尔一生所写的23部清唱剧中，有19部是在英国演出的。

亨德尔一生还写了相当数量的器乐作品。在他为哈普西科德与管风琴写的作品中，将德国的复调与和声、意大利的主调风格、法国的节奏和装饰音以及英国的朴素气质完全熔于一炉。他的室内乐作品本来是可以向奏鸣曲形式发展的，他却退向了组曲。但其精粹的部分仍很新颖鲜明，令人心旷神怡。他的管弦乐曲包括12首大协奏曲、歌剧、清唱剧的序曲以及《水上音乐》、《焰火音乐》等露天演奏的乐曲。亨德尔的序曲多是按J.－B.吕利创造的法国式序曲"慢、快、慢"的结构写作的，但赋予了它们一种生动活泼的精神，使之面貌一新。早在1715年亨德尔为乔治一世巡游泰晤士河写了《水上音乐》，1749年为庆祝《艾克斯拉沙佩勒和约》的签订而举行的焰火大会写了《焰火音乐》，它用小号、法国号、双簧管和大管等乐器组成的百人大乐队演出，非常适于庆典的热烈气氛。亨德尔还经常给伦敦的沃克斯霍尔公园的露天音乐会写作乐曲，并亲自参加演奏。1759年4月6日，这位伟大的音乐家不顾久病和双目失明，仍然顽强地指挥了《弥赛亚》的演出，然后就卧床不起。于4月14日去世了。

亨德尔是资产阶级兴起时期的具有代表性的音乐家，他的作品即使是宗教题材的，也都反映了这个阶级旺盛的创业精神，具有较强的人民性和群众性。

【加布里埃利，G.】

（Giovanni Gabrieli，约1556～1612）意大利作曲家、管风琴家。约1553～1556年生于威尼斯，1612年8月卒于同地。他的早期经历不详，曾从其伯父A.加布里埃利学音乐。1576年到慕尼黑的巴伐利亚选侯宫廷小教堂充当O. di拉索的助手。大约在公爵逝世（1579）前后离开慕尼黑。1584年在威尼斯圣马可教堂临时代替C.梅鲁洛的管风琴师职务，次年通过比赛，任该教堂的正式管风琴师直到逝世。同时还一直兼任当地宗教团体"圣罗科大学校"的管风琴师。

加布里埃利是继A.加布里埃利之后使威尼斯乐派发展到顶峰的代表作曲家。他的管风琴托卡塔充满自由即兴性，牧歌则采用了协奏的手法，声乐与器乐都非常华丽，和声与音乐丰富多彩，人声和乐器运用大胆，节奏和力度对比巧妙，曲式结构匀称严整。他的多主题的里切尔卡更进一步向单一主题的赋格曲演变。在他的学生中有著名的德国作曲家H.许茨等。

【加德，N.】

（Niels Gade，1817～1890）　丹麦作曲家。1817年2月22日生于哥本哈根，1890年12月21日卒于同地。15岁开始学习音乐，从F.T.韦克斯沙尔学小提琴，从A.P.贝尔格伦学理论作曲。1834年任



加德像

哥本哈根皇家管弦乐队小提琴手。1840 年创作了序曲《莪相的回声》，该曲于 1841 年获奖而使加德成名。他的 c 小调《第一交响曲》（1841～1842）深受德国作曲家 F. 门德尔松的赞赏，并于 1843 年指挥此曲在莱比锡演出，获得成功，加德因而受聘为莱比锡布业会堂管弦乐队副指挥，同时在莱比锡音乐学院任教。这时期，加德在创作上深受门德尔松的影响。回到哥本哈根后，加德除继续进行创作外，还从事社会音乐活动。他建立了哥本哈根音乐学院，自任院长并从事教学；组建了交响乐团和合唱队；主持过音乐家协会和皇家剧院。加德的主要作品有 8 部交响曲、1 部小提琴协奏曲、1 部钢琴奏鸣曲和一些乐队序曲、室内乐、康塔塔、歌曲和钢琴小品。他的作品风格受德国音乐，特别是门德尔松的影响。他的创作奠定了丹麦古典音乐的基础，成为 19 世纪丹麦音乐文化中一个重要的人物。

【捷尔任斯基，И. И.】

（Иван Иванович Дзержинский，1909～1978） 苏联作曲家。1909 年 4 月 9 日生于坦波夫一个农民家庭，1978 年 1 月 18 日卒于列宁格勒。从 1925 年起先后在莫斯科第一音乐专科学校、格涅辛音乐专科学校及列宁格勒中央音乐学校学习钢琴和作曲。1932～1934 年就读于列宁格勒音乐学院 П. Б 梁赞诺夫和 Б. В. 阿萨菲耶夫的作曲班。他的创作以歌剧为主，共写有 10 余部，大多数都以苏联作家的文学作品为题材。其中最有代表性的歌剧是《静静的顿河》（据 M. A. 肖洛霍夫同名小说改编，1935 年上演）。在这部以国内战争为背景的现实主义题材的歌剧中，他不



捷尔任斯基像

仅创造性地运用了来自民间的歌曲、士兵歌曲和革命歌曲，而且使群众歌曲成为歌剧的有机组成部分，从而开创了苏联“歌曲歌剧”的新体裁。《静静的顿河》以其鲜明的现实主义特色而成为苏联歌剧一个发展阶段的标志。它几乎在苏联所有的歌剧舞台上演出过。他创作的歌剧还有：《被开垦的处女地》（1937）、《远离莫斯科的地方》（1954）、《一个人的遭遇》（1961）、《格里戈利·梅列霍夫》（《静静的顿河》的续作，（1967）等。他的歌剧中的一些歌曲，如《从边境到边境》、《哥萨克之歌》等，得到广泛流传。此外，捷尔任斯基还写有一些声乐、器乐作品。

【卡奇尼，G.】

（Giulio Caccini，约 1545 ~ 1618）意大利作曲家、歌唱家。约 1545 年生于罗马，1618 年 12 月 10 日卒于佛罗伦萨。在罗马时曾从 G. 阿尼穆恰学习。60 年代中期到佛罗伦萨，当时他已是著名的歌唱家和演奏家。70 年代中期，他与一些诗人、音乐家和文艺爱好者经常在巴尔迪伯爵家聚会，探讨如何模仿和复活古希腊戏剧来为新的音乐服务；他们自称“佛罗伦萨伙伴”艺术小组。他与 J. 佩里合写的歌剧《欧里狄克》于 1600 年演出，这是意大利现存最早的歌剧。他单独创作的《欧里狄克》是世界上出版的第一部歌剧（1600），曾于 1602 年演出。卡奇尼是发展单声部乐曲的先驱。他开创了一种新的独唱风格，把诗词的节律与情绪，尽量用有数字低音伴奏的独唱歌曲形式来表现。因此，他被誉为朗诵调创作的先驱者和数字低音的创始人。他的牧歌和坎佐纳曲集《新音乐》（1602）是这种风格的典型作品。乐曲中的即兴装饰和精湛的演唱技巧，为后来的巴罗克音乐创造了条件。

【凯鲁比尼，L.】

（Luigi Cherubini，1760 ~ 1842） 意大利作曲家。1760 年 9 月 8 日生于佛罗伦萨，1842 年 3 月 15 日卒于巴黎。父亲是哈普西科德演奏家。6 岁起由父亲传授音乐，9 岁从师 B. 费利奇等学习作曲。18 岁前写了 36 首乐曲，主要是帕莱斯特里纳式的教堂音乐。1778 年又从 G. 萨尔蒂继续深造，掌握了意大利的古典对位法技巧。1779 年进入了他的意大利歌剧创作时期，演出了他的第一部歌剧《昆托·法比

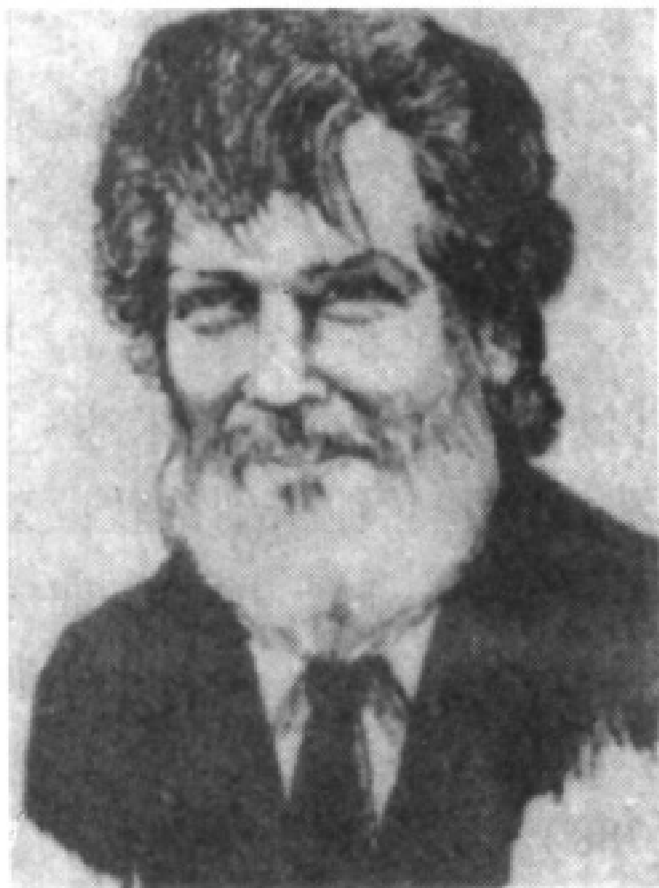


凯鲁比尼像

奥》，并以《被遗弃的阿尔米达》（1782）获得成功。1784 年他来到伦敦，又上演了他的两部歌剧，并任皇家作曲家 1 年。1786 年定居巴黎后改变风格，从事法国歌剧创作。他谱写的第一部法国歌剧《德莫丰》（1788）演出失败，第二部《洛多伊丝卡》（1791）始获得巴黎公众的好评。以后演出了他的杰作《美狄亚》（1797）和《两天》（1800，在英、德上演时改名《挑水夫》）。《两天》是受法国大革命英雄主义启发而作的“拯救歌剧”，曾获得 J. 海顿和 L. van 贝多芬的赞扬。1794 年后，任巴黎音乐学院督学兼教师。1805 年旅居维也纳，直到法军进占时才应拿破仑的召请重返巴黎。1814 年法兰西王政复辟后，任路易十八皇家小教堂音乐指导。1822 ~ 1842 年任巴黎音乐学院院长。他的后期创作又回到了宗教音乐，主要作品有《F 大调弥撒曲》和《d 小调追思曲》等。凯鲁比尼是从古典主义过渡到浪漫主义时期的代表人物，他的 14 部法国歌剧为发展法国歌剧作出了贡献，同时也为 19 世纪初期复兴意大利传统宗教音乐作出了贡献。与他人合著有《对位法与赋格教程》（1835）等教学和理论著作多种。

【凯奇，J.】

（John Cage，1912～　）　美国作曲家。1912年9月5日生于洛杉矶，曾随H. 考埃尔和A. 勋伯格学作曲。先后在西雅图、芝加哥、纽约等地任教。



凯奇像

他的早期作品采用十二音技法。不久，便转向打击乐领域。他的作品《起居室音乐》（1940）是为打击乐器和4人谈话而作，所用的敲击器具，均为起居室的家具、门窗等。由于热衷于节奏和打击乐效果，他还设计了一种加料钢琴，即在钢琴琴弦的各种位置，插上螺丝钉、橡皮、毛毯等小物件，以改变乐器原来的音色；并从1938年起为它写了10多首乐曲，如《奏鸣曲与间奏曲》等。他的标新立异特别表现在50年代的一系列被称作偶然音乐的作品中，这些作品经常成为先锋派音乐走向极端的典型例证。如《变化的音乐》（1951），是根据中国的《易经》，采用"偶然手法"写成；《想象的风景第四号》（1951）是为12台收音机、24名表演者而作的；　《想象的风景第五号》（1952）是一种"录音带音乐"，以任何42张唱片为材料进行录音而成。特别是1952年的无声"作品"《4分33秒》（为任何乐器而作），在作品所限定的4分33秒钟内，演奏家完全没有奏出任何声音，只是把周围环境可能发生的各种音响当作这首作品的音乐演奏。

凯奇是美国先锋派作曲家之一。他的创作以追求新奇著称。他总是不断在寻找新的声音、新的方法、新的音乐语言。他的重要作品还有《丰塔纳混合曲》（1958）、《钢琴协奏曲》（1958）、《戏剧小品》（1960）、《第四变奏曲》（1963）等。他的文字著作有《无声》　（1961）、《记谱法》（1969）等。

【康普拉，A.】

（André Campra，1660～1744）　法国作曲家。1660年12月4日于普罗旺斯地区艾克斯受洗，1744年6月29日卒于凡尔赛。他是18世纪初叶法国戏剧音乐和宗教音乐的主要作曲家。1674年为圣索弗尔大教堂唱诗班的歌童，1678年学习教士的课程。1679～1694年间先后在土伦、阿尔勒和图卢兹等地的教堂以及巴黎圣母院任乐长。他匿名在巴黎出版了歌唱芭蕾剧《欧洲之恋》（1697）、嬉游剧《维纳斯》（1698）；又以其弟的名字出版了芭蕾《威尼斯狂欢节》（1699）等。真相暴露后，他失去了巴黎圣母院乐长的职位，却受到宫廷的宠爱。同年他的抒情悲剧《埃西翁娜》在巴黎歌剧院上演，后任该剧院指挥。1722年任孔蒂亲王的音乐指导，1730年任皇家音乐学院总监。

康普拉是法国歌唱芭蕾剧的奠基者，他把意大利歌剧和法国歌剧的优点结合在一起，曲调新颖，节奏生动，富于世态风俗色彩。同时，他把法国民间歌舞引进歌剧之中，使其所写的乐曲富于装饰性，具

有舞台表现力。他作有43部歌唱芭蕾剧和抒情悲剧，宗教音乐作有经文歌、弥撒曲等。

【科普兰，A.】

（Aaron Copland，1900～　）　美国作曲家。1900年11月14日生于纽约州布鲁克林。13岁开始学习钢琴。中学毕业后，从R. 戈德马克学习和声与对位，



科普兰像

1921年他在巴黎枫丹白露宫中为美国人特设的音乐学校里从法国作曲家N. 布朗热等深造。1924年回国。1927～1937年在纽约社会研究新学院任教。1940～1965年在伯克希尔音乐中心的暑期学校任教，1957年起兼任该校负责人。1935～1944年受聘于哈佛大学教授音乐。科普兰是纽约作曲家联合会理事，他与R. 塞欣斯一起组织了以演出美国作曲家新作品为主的科普兰－塞欣斯音乐会。他还是亚多音乐节、阿罗音乐出版社和美国作曲家联盟的创建人之一。

科普兰在创作中广泛使用传统的和现代的音乐语言和手法。他的作品有时受到广大听众的欢迎，有时只吸引为数不多的拥护者。这种不同风格的变化，反映了当时各种音乐流派对科普兰创作的影响。

科普兰的早期作品，如乐队组曲《剧场音乐》（1925）、《钢琴协奏曲》（1926）等具有爵士乐因素，是他对民族风格的最初尝试。1929～1935年间，他受新古典主义影响，音乐语言趋于抽象、理智，如钢琴变奏曲》（1930）、《短交响曲》（即第2交响曲，1933）、管弦乐曲《叙述》（1935）等。从1935年起，科普兰进入创作旺盛时期。他决心创造出一种能被听众广泛接受的民族音乐，写下了一系列以民间素材为基础的音乐作品，因而成为美国民族乐派的代表人物之一。如他为舞剧《小伙子比利》（1938）、《牧区竞技》（1942）、《阿巴拉契亚山的春天》（1944）谱写的音乐，管弦乐曲《墨西哥沙龙》（1936），为朗诵和乐队而作的《林肯肖像》（1942，其中引用了林肯的演讲和书信）等。这些作品不仅在科普兰一生的创作中，而且在美国音乐史上都占有重要地位。科普兰也创作过一些不够通俗的作品，如《第三交响曲》（1946）等。50年代以后，科普兰基本上放弃了美国风格。在某些作品中，还采用了十二音技法，如《钢琴幻想曲》（1957）、管弦乐曲《内涵》（1962）等。70年代以后，科普兰很少创作。

科普兰除了从事作曲外，也从事音乐教育、音乐书籍的写作以及各种音乐社团活动的组织工作，对普及音乐教育、发展美国现代音乐事业作出了贡献。

他的重要著作《音乐与想象》（1952），是根据他在哈佛大学“诺顿讲座”的讲稿整理而成的。他的《怎样欣赏音乐》（1939）和《我们的新音乐》（1941，1968年修订后改名为《1900～1960年的新音乐》）流传广泛，被译成多

种文字出版。



科普兰在 1940 年

【科什兰，C.】

（Charles Koechlin，1867 ～ 1950）

法国作曲家、音乐学家。1867 年 11 月 27 日生于巴黎，1950 年 12 月 31 日卒于勒卡纳代勒。1890 年考入巴黎音乐学院，从 J. 马斯内学作曲，1896 年转入 G. 福雷的作曲班。1909 年开始为《艺术记事》撰写评论文章，并与 M. 拉韦尔、F. 施米特组织“独立音乐协会”，与 V. 丹第领导的“民族音乐协会”和圣歌学院抗衡，提倡发展新的音乐，并从事教学活动，其后 3 次赴美国讲学。1936 年，他出版了《音乐与人民》一书，提倡音乐艺术的人民性，阐明艺术家在社会斗争中的重要地位。他同情共产主义，1937 年任人民音乐同盟主席，后又担任国际现代音乐协会法国分会主席，积极支持青年作曲家的新作。在音乐创作上，科什兰受福雷影响甚深，毕生追求福雷的质朴、典雅的风格。他的歌曲作品较为著名，如流传很广的革命歌曲《还台尔曼以自由》等。1940 年以后，他的大型作品才为人所注目。他作有两首交响曲和许多管弦乐作品，如《森林》、《四季》、《法国歌曲主题狂想曲》等。他的以电影明星形象为内容的《七位明星交响曲》曾引起了争论。科什兰的主要建树在教学与音乐理论方面。法国“六人团”的 F. 普朗克与 G. 塔耶费尔均出自他的门下。他的著作很多，重要的有《和声学》、《音乐理论》、《管弦乐法》以及 C. 德彪西与福雷的评传等。

【库普兰，F.】

（François Couperin，1668 ～ 1733）

法国作曲家。1668 年 11 月 10 日生于巴黎，1733 年 9 月 11 日卒于同地。幼年从父亲学音乐，后从国王礼拜堂的管风琴师 J. －D. 托梅兰学习对位法。11 岁时父亲去世，他接任圣热尔韦教堂管风琴师。1693 年托梅兰死去，他应试被录用继任国王礼拜堂的管风琴师职。他是王子和其他宫廷贵族子女的音乐教师，颇受国王路易十四的信任。他不但是个著名的管风琴家，也是个技术精湛的哈普西科德演奏家。1713 年起他的《哈普西科德曲集》（4 卷）陆续出版，1716 年出版了著名的《哈普西科德演奏法》，是当时有代表性的哈普西科德教科书。受到 J. S. 巴赫的重视。他继承了前辈作曲家从 J. －B，吕利到 J. C. de 尚博尼埃的创作传统，吸收意大利器乐新流派 A. 科雷利等人的风格特



库普兰像

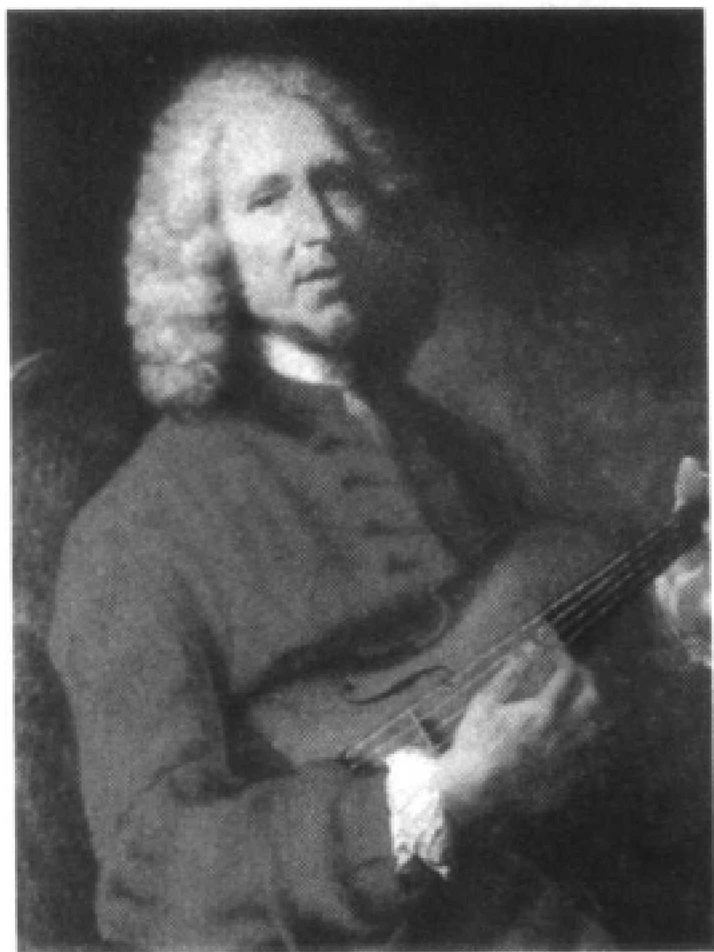
点，进行大胆改革。其创作除管风琴曲、哈普西科德曲以外，还有室内合奏曲、世俗声乐曲等。他的哈普西科德曲大多数有标题，但不是情节性的标题音乐，而是在描绘肖像或风景时力求深入人的精神世界。精细的心理刻划，使器乐带有声乐化的形象表现性。他的小品也表现了各种各样的内容，笔触细腻，旋律新颖，并多使用装饰音，结构上常采用回旋曲式，以求在作品内部形成对比。库普兰家族从17世纪以来不断涌现出杰出的音乐家，这一点可以同德国的巴赫家族相媲美，其中最著名的是F. 库普兰。他的创作被后人视为法国古典主义音乐艺术的顶峰。



拉莫的歌剧《普拉蒂阿人的婚礼》

【拉莫，J. –P.】

（Jean – Philippe Rameau，1683 ~ 1764） 法国作曲家，音乐理论家。1683



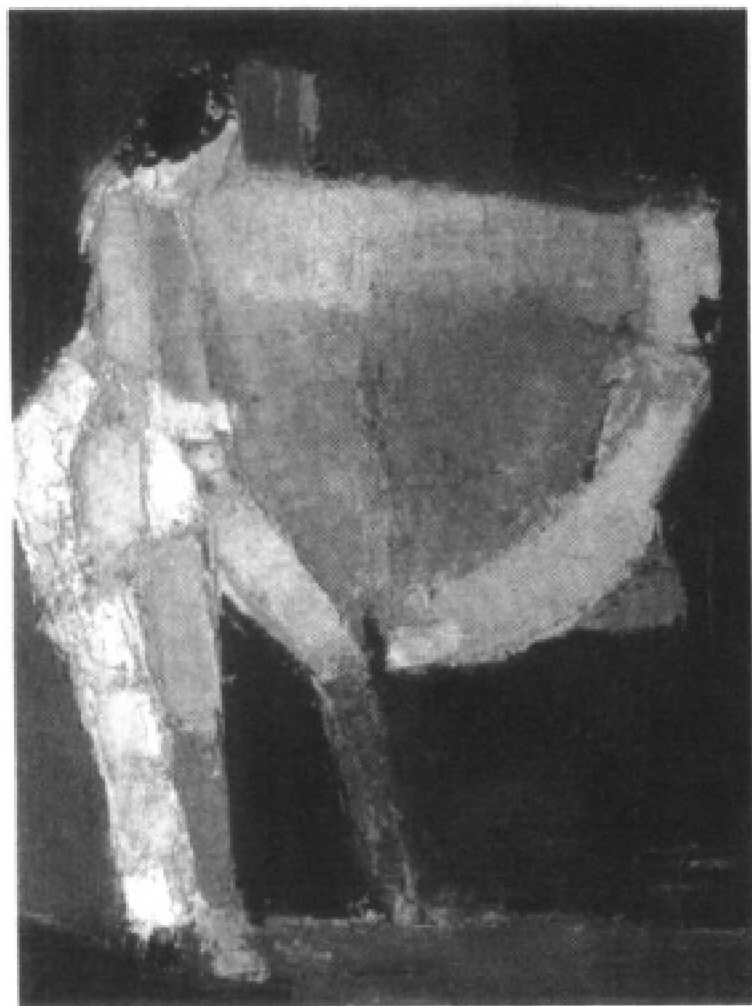
拉莫像

年9月25日于第戎受洗，1764年9月12日卒于巴黎。父亲是第戎的圣艾蒂安教堂管风琴师。少年时就自学演奏和作曲。1701年曾到意大利学音乐，但只在米兰停留了几个月，就回到法国。先后在巴黎等地的一些大教堂中任管风琴师。1706年出版了他的《哈普西科德曲集》第一集。1722年在巴黎出版了他的《和声论》。1723年到巴黎定居，并为集市剧院的滑稽剧写音乐。1724和1728年他的《哈普西科德曲集》第2集和第3集出版。1733年发表了他的第1部歌剧《希波吕托斯和阿丽西》。从此，积极投入歌剧创作。1735年发表芭蕾歌剧《妩媚的异乡》。1737年



法国女高音马·阿诺尔德在拉莫的歌剧《卡斯托与波吕克斯》中扮演黛莱尔一角。

发表他的歌剧代表作之一《卡斯托与波吕克斯》。1739 年发表了他的最佳歌剧《达耳达诺斯》，从此名声大振。以后又陆续写了近 30 部戏剧音乐作品。1745 年他被任命为皇家室内乐作曲家。



《殷勤的印度人》，1953 年由尼·斯塔尔画。拉莫于 1735 年创作了同名歌剧，其中有在世界不同角落发生的四个爱情故事。

拉莫的歌剧基本上继承了 J. - B. 吕利的歌剧传统，但更着重理性的表现，更多地插入了舞曲的片断。因此，40 年代曾围绕着拉莫的舞台作品发生过“拉莫派”和“吕利派”之争。实际上拉莫的歌剧创作为 C. W. 格鲁克的歌剧改革作了准备。拉莫还写了许多哈普西科德曲，多为舞曲和标题性的，他把阿勒曼德舞曲和库兰特舞曲处理成抒情小品，把舞曲诗化了。有些乐曲富于装饰性，并运用动力性的奏鸣曲发展手法。拉莫又是一位杰出的音乐理论家，著有《音乐理论的新体系》(1726)、《和声基本原则的论证》(1750) 等一系列论述，他在这些著作中确定了古典和声的基本原则，认为和弦应以泛音为基础，大小三和弦是根本性的和弦；他研究了和弦转位、和弦连接、根音低音、调性与转调各种问题，从而为近代功能和声奠定了理论基础。

【拉韦尔，M.】

(Maurice Ravel，1875 ~ 1937)　法国作曲家。1875 年 3 月 7 日生于法国西南边境上的锡布尔。父亲是工程师，兼有法国与瑞士血统，母亲是西班牙巴斯克人。拉韦尔 11 岁开始学钢琴与和声，14 岁入巴黎音乐学院钢琴预科。两年后转到了 C. W. 贝里奥钢琴班，并先后向 E. 佩萨尔、A. 热达尔日、G. 福雷学习和声、对位与作曲。在音乐学院求学共 15 年。由



拉韦尔像

于在学习与作曲上不受学院派规则的约束，致使 4 次参加罗马大奖赛均未获胜。毕业后同一些在艺术上追求创新的音乐家、画家和作家为友，钢琴组曲《镜》就是为这些友人而写的。1910 年与在巴黎活动的俄罗斯芭蕾舞团接近，为其写了著名舞剧《达芙妮和克洛埃》。第一次世界大战中，曾入伍任汽车驾驶员。战争损害了他的健康，战后作品数量减少。最初几年将大部分时间用于旅行演出，访问了欧洲各国及美国，指挥或弹奏自己的作品，赢得世界声誉。后隐居于巴黎郊外的别墅，主要从事创作。1932 年因车祸头部受伤，



坐落于法国凡尔赛附近的拉韦尔博物馆

从此丧失工作能力，1937年12月28日逝世于巴黎。

早年，拉韦尔与C. 德彪西接触了相同的艺术潮流，他爱读象征派诗人的诗歌并为之谱曲；受非学院派的E. 萨蒂与E. 夏布里埃以及俄罗斯和东方音乐的影响。拉韦尔认为他的音乐从来不是任何一种作曲风格的奴隶。他吸收了包括印象派在内的音乐成果，更多地研究了法国哈普西科德音乐、F. 李斯特的钢琴音乐与H. A. 里姆斯基－科萨科夫色彩性的管弦乐法。拉韦尔从学生时代就形成了他特有的基于传统和声、结构明确、织体清晰、情趣横溢并富于幽默感的音乐风格，这时的主要作品是为钢琴创作的《古风小步舞曲》（1895）、《为悼念一位夭折的公主而写的帕凡舞曲》（1899）、《小奏鸣曲》（1905）及《弦乐四重奏》（1903）等。他的创作，常常将奔放的乐思约束在严谨的结构之中。《水的嬉戏》（1901）则用了五声音阶的旋律，平行和弦，附加音和弦及空五度的和声等印象派手法，但不显得模糊朦胧，反而色彩明亮，形象生动。



卡拉·法兰琪与莫里欧·皮斯托尼演出《达芙妮和克洛埃》的一景

1905年拉韦尔进入创作的成熟时期，钢琴组曲《镜》（1905）、《夜之幽灵》（1908，一译《夜之盖斯帕》）的和声写作与钢琴技巧都更加复杂化。管弦乐曲中只有《圆舞曲》　（1920）与《博莱罗》（1928）等少数作品是一开始就为乐队而写的，其余大部分是钢琴曲的配器，如《丑角的晨曲》　（1918）、《海上孤舟》（1908）、《鹅妈妈》（1911）、《高雅而伤感的圆舞曲》（1912）以及《西班牙狂想曲》（1907）等。他技巧高超，以自己的创作实践，扩展了乐队各乐器的演奏性能，丰富了乐队整体的表现力。织体严谨精练，音响华丽多彩，是公认的管弦乐大师。

第一次世界大战后，他的作品加强了线条，减少了色彩，手法更简洁纯熟，如钢琴曲《库普兰之墓》（1917），《小提琴奏鸣曲》　（1927）、《大提琴奏鸣曲》（1922）及两部钢琴协奏曲（1930、1931）。

拉韦尔重视吸收民间因素并将其融化在自己富于个性音乐语言之中。他为法国、希腊、意大利、西班牙及希伯莱民歌配和声；写作西班牙题材和具有西班牙风格的乐曲，如《西班牙狂想曲》，独幕喜歌剧《西班牙时光》（1909），男中音与室内管弦乐队的《堂吉诃德致杜尔西亚》



《孩子与魔法》演出时的其中一幕。这部拉韦尔作于1925年的歌剧，采用了许多来自美国的爵士乐灵感。

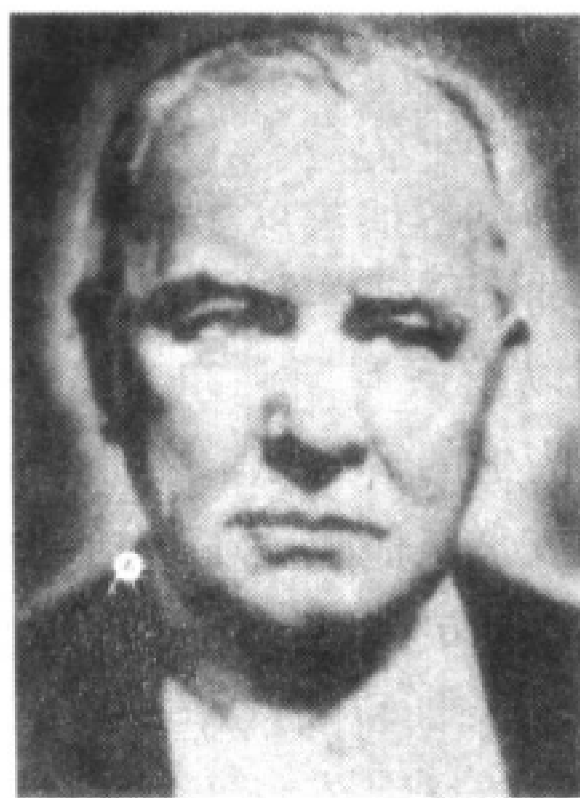
(1933)。不少乐曲有异国情调，如《鹅妈妈》中的一些段落和《马达加斯加歌曲》(1926)。在《小提琴奏鸣曲》、歌唱芭蕾《孩子与魔法》(1925)和两部钢琴协奏曲中，还采用了爵士乐。拉韦尔爱用舞曲体裁。如古典舞曲帕凡、小步舞曲、福尔拉纳、里戈东；民间舞曲马拉加、阿瓦内拉、博莱罗等，都被他处理得典雅精致、明晰优美，形象栩栩如生，具有典型的法国音乐的特点。

他从未担任过公职，一生专事作曲。仅教几个他感兴趣的学生及撰写少量的但很有特点的评论文章，对有才能的青年艺术家给予积极支持。他的全部活动展示了法国文化的优秀成果。

【莱哈尔，F.】

(Lehár Ferencz，1870～1948)　匈牙利作曲家。1870年4月30日生于科马罗姆，1948年10月24日卒于巴特伊施尔。父亲是一个军乐队的乐长。1882～1888年莱哈尔在布拉格音乐学院学习小提琴和音乐理论，后来在A. 德沃扎克的鼓励下钻研作曲。他曾参加其父的军乐队任指挥，为它创作了不少进行曲和圆舞曲。1902年定居维也纳。1905年他的轻歌剧《风流寡妇》在维也纳上演，使莱哈尔一举成名，成为继J. 施特劳斯之后最受欢迎的轻歌剧作曲家。

莱哈尔的创作领域主要是轻歌剧，一生共创作了近40部这类体裁的作品，其中以《风流寡妇》最为著名。歌剧通过年轻美貌而又富有的寡妇汉娜的风流韵事，



莱哈尔像

展现了20世纪初期欧洲上层社会的生活风貌。莱哈尔的歌剧在艺术风格上以乐队部分的交响乐处理、音乐同戏剧动作的协调、通俗流畅的旋律而著称于世。莱哈尔的重要的轻歌剧作品还有：《维也纳的妇女》(1902)、《卢森堡伯爵》(1909)、《吉卜赛的爱情》(1910)、《蓝色的马祖卡》(1920)、《帕格尼尼》(1925)、《俄国皇太子》(1927)以及《弗里德里克》(1928)等。

【雷格尔，M.】

(Max Reger，1873～1916)　德国作曲家、管风琴家、钢琴家。1873年3月19日生于巴伐利亚北部的布兰德，1916年5月11日卒于莱比锡。曾受教于管风琴家



雷格尔像

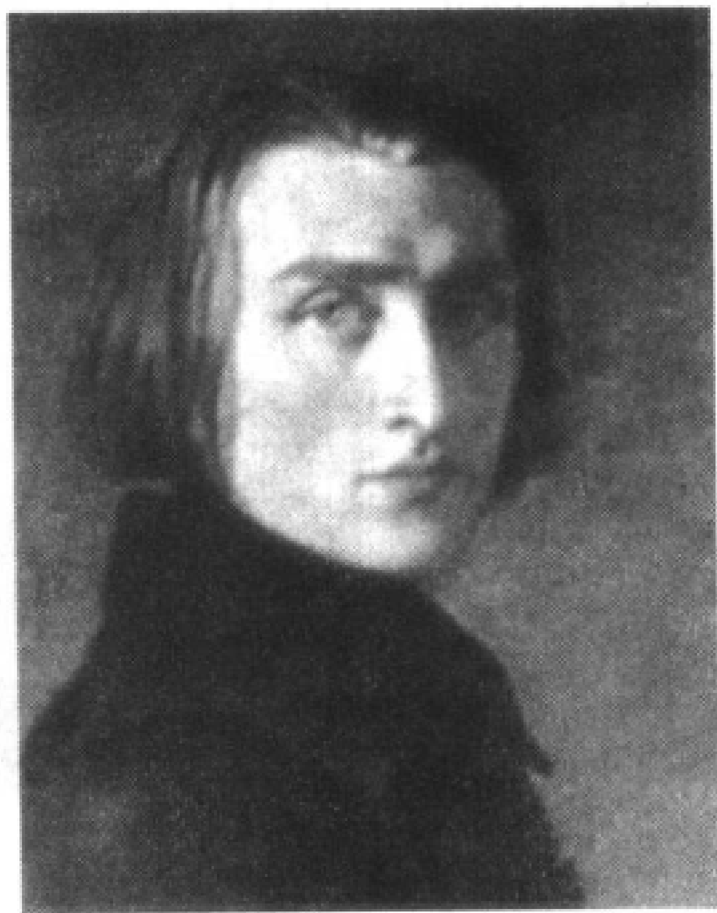
A. 林德纳和音乐理论家 H. 里曼。1886～1889 年于师范学校学习，同时在魏登大教堂兼任管风琴师。1891～1896 年在威斯巴登音乐学院任里曼的助教。1905 年左慕尼黑皇家音乐学院教管风琴、对位法及作曲。1907 年在莱比锡大学任音乐部主任，同时兼莱比锡音乐学院教授职务直到逝世。1911～1914 年间，曾在迈宁根宫廷乐队担任过指挥，并在德国各地及奥地利、瑞士、俄国、荷兰、英国等地旅行演出。

雷格尔的音乐作品强调对古典原则的遵循，并侧重于纯音乐的写作。他有很高的复调造诣，在管风琴方面的作品，被誉为 J. S. 巴赫以后的里程碑。另一方面他又承袭了 R. 瓦格纳的和声手法，发展了半音阶体系，成为 A. 勋伯格和 A. 贝格音乐语言的前驱。他的全集有 33 卷，包括除歌剧以外所有的体裁。其中管弦乐曲《莫扎特主题变奏与赋格》、《为一部悲剧写的交响序幕》，合唱《诗篇第一百篇》，室内乐《A 大调单簧管五重奏》，管风琴曲《巴赫主题幻想曲及赋格》、《变奏曲与赋格》，歌曲集《质朴的旋律》等最有代表性。此外，他还著有教科书《转调法例释》（有中译本）。

【李斯特，F.】

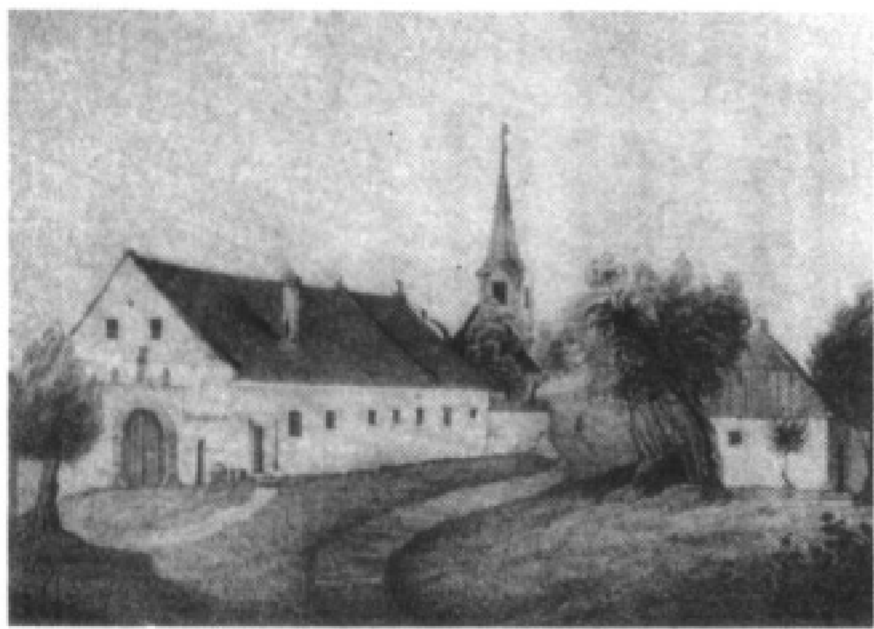
（Liszt Ferenc，1811～1886）　匈牙利作曲家、钢琴家、音乐评论家。

生平　1811 年 10 月 22 日李斯特生于匈牙利西部肖普朗的莱丁村。父亲李斯特·亚当在埃斯泰尔哈济亲王的莱丁牧场任职。亲王爱好音乐，拥有一个较好的乐队；亚当会奏多种乐器，也会作曲。李斯特自小就生活在优越的音乐环境里，其音乐才能很早就被发现，并得到精心培育。李斯特 9 岁便登台演奏，1821 年由 3 个贵族共同捐赠供他赴维也纳深造的用费，从著名的钢琴教师 C. 车尔尼学钢琴，打下坚实的基础；又从 A. 萨列里学习作曲理论。使他毕生难忘的是 L. van 贝多芬出席了他的第 2 次音乐会，并上台亲吻了这个 12 岁的小钢琴家，以示赞赏。1823 年李斯特接受车尔尼的建议到巴黎投考音乐学院继续深造，院长 L. 凯鲁比尼以不招收外国学生为理由不予录取。后从师于住在巴黎的捷克著名音乐理论家 A. 雷哈和意大利歌剧院指挥、轻歌剧作曲家 F. 帕埃尔。1824 年 3 月 8 日李斯特在巴黎首演，



李斯特像

一举成名。1825年先后两度在法国和英国演出，当年7月在英皇乔治四世面前演奏，使其声誉达到高潮。同时，他创作了一些钢琴曲和1部歌剧《城堡的爱情》，初露创作才华。不久他的父亲去世，16岁的李斯特挑起一家的生活担子，以教授钢琴为生。为寻求人生真理，他发奋读书，接触各种社会思潮。1830年7月革命爆发，使他受到鼓舞，写出了《革命交响曲》大纲，从此更接近积极浪漫主义。李斯特在思想上接受H. de圣西门空想社会主义的影响，与宗教社会主义者A. de拉默奈神父结下终生的友谊，成为乔治·桑、H. 海涅、V. 雨果、E. 德拉克罗瓦等浪漫主义大师们的文艺沙龙的成员，并受到H. 柏辽兹、F. F. 肖邦的直接影响。尤其是1831年3月观看了意大利小提琴家N. 帕格尼尼的演出，深受启发，刻苦钻研把小提琴技巧运用到钢琴技巧上去，创作了《帕格尼尼练习曲》。同时他的钢琴演奏技艺日臻成熟。1834年，他创作了表现里昂工人起义的钢琴曲《里昂》。1837年3月13日与钢琴家S. 塔尔贝格比赛获胜，声誉大增。1834年李斯特结识了艾古勒特的达古尔伯爵夫人，不久便与她恋爱同居。1835~1836年旅居日内瓦，曾在日内瓦音乐学院任教。1837年游历意大利，



李斯特在匈牙利莱丁城的故居

创作了用民歌音调描写当地景色的钢琴曲《旅行者画册》。1839年多瑙河水灾，李斯特赴维也纳为赈济祖国难民义演。此后开始到各国旅行演奏。



萨列里的肖像。李斯特初到维也纳时，向萨列里学习作曲。

李斯特的旅行演奏生活历时十载，足迹遍布匈、奥、德、法、英、罗、俄等国，大都获得成功。在祖国匈牙利被人们当作民族英雄，受到隆重款待。这一时期他创作了一些爱国主义的作品，如《匈牙利英雄进行曲》、《匈牙利风暴进行曲》，编写了民歌集《匈牙利民族曲调》，并在此基础上创作了著名的第1、第2首《匈牙利狂想曲》，以及具有民主思想倾向的男声合唱《铁匠》、《士兵》、《农夫》、《水手》等。同时为了演出的需要，还创作了一大批钢琴改编曲，其中以《魔王》、《拉科奇进行曲》等为代表。在这期间他又热心于社会文化、福利、慈善事业，如为在波恩建造贝多芬纪念碑和在莱比锡建造巴赫纪念碑，以及修建科隆大教堂等捐款，多次为穷人和养老院义演等。1844年李斯特同达古尔伯爵夫人的关系破裂。1847年同萨恩-维特根斯泰因侯爵夫人卡罗琳同居。

1848年李斯特接受卡罗琳的劝告结束长期的旅行演奏生活，选择德国魏玛定

居，从事创作，并任魏玛宫廷乐长兼剧院指挥。这时欧洲各地革命相继爆发，他同情和支持这场革命，创作了《匈牙利康塔塔》和《工人大合唱》。1849年匈牙利革命失败后，他沉痛地写了钢琴曲《送葬的行列》，1854年写了交响诗《英雄的葬礼》以悼念革命烈士。他每季要指挥演出一部新歌剧，并经常举办音乐会，大力推荐古典作品以及青年作曲家的作品。他在逐渐掌握管弦乐写作技巧的同时，首创了单乐章的标题交响诗，一共写了12首这类体裁的作品（晚年才写最后的第13首）。这个时期李斯特还创作了其他重要作品，如两首带合唱的交响曲（《但丁交响曲》和《浮士德交响曲》），第1和第2



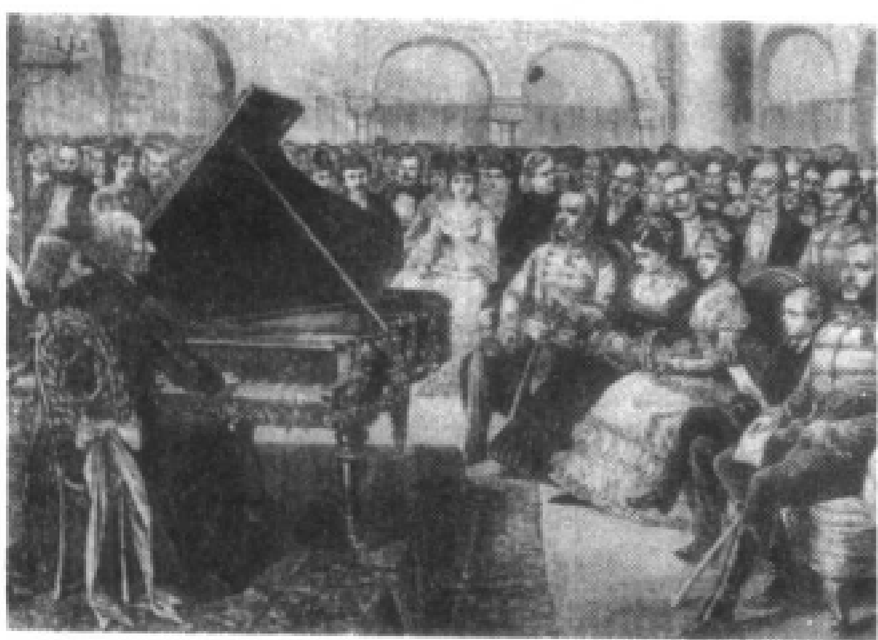
魏玛公园中的李斯特纪念像

钢琴协奏曲，13首《匈牙利狂想曲》，《b小调奏鸣曲》等钢琴曲和抒情歌曲多首。此外，作为音乐评论家，李斯特撰写了一系列音乐评论文章，如《柏辽兹和他的〈哈罗尔德交响曲〉》、《罗伯特·舒曼》等。他还组织全德音乐家协会，使魏玛成为新德意志乐派（亦称魏玛乐派）的活动中心。这是他事业上尤其是创作上的黄金时期。可是由于门户之见，1858年他指挥上演他的学生P. 科内利乌斯的歌剧《巴格达的理发师》时，遭到了非难。1860年他和R. 瓦格纳一起受到报纸上的攻击，加上他的幼子夭折，以及未能与卡罗琳正式结婚等一连串的挫折，使他在1861年辞职，去了罗马。

1861年，李斯特到了罗马，受到教皇的接见。他的思想开始消沉，向宗教寻求寄托。1862年李斯特进了修道院，1865年以后，开始致力于宗教音乐的创作。1862年，他用整年时间创作了宗教传奇故事的清唱剧《圣伊丽莎白传奇》。1866年创作了大型清唱剧《耶稣基督》。1867年奥匈帝国建立，为庆祝奥皇兼任匈王，他被推荐写了《加冕弥撒曲》。但他思想苦闷，离不开社会生活和音乐活动，终于在1869年不顾卡罗琳的反对，毅然返回魏玛。

此后他每年三分之一时间在魏玛，三分之一时间在布达佩斯，其余时间回罗马。在魏玛重组全德音协，接待来自各国的青年钢琴家，免费教学。1875年他在匈牙利筹办、建成第1所音乐学院，担任首届校委会主席，并亲自教授钢琴。此外对各国的青年作曲家倍加爱护和支持，如捷克的B. 斯美塔纳和挪威的E. 格里格等，都曾得到他的帮助。李斯特晚年心境孤独，作品内容和风格因而改变，没有写出象前期那样反映重大社会题材的作品。1886年7月下旬赴拜罗伊特参加瓦格纳的音乐节时染上肺炎，7月31日逝世，葬于拜罗伊特。

艺术观与创作　李斯特的世界观是复杂而矛盾的。他一生受到各种社会思潮的影响，晚年又皈依宗教，但民主精神和爱国思想还是占主导地位。他的进步的艺术观，在他的《论艺术家的社会地位》中，尤其是美学名著《论柏辽兹和他的〈哈罗尔德交响曲〉》以及大量的书信中得到了阐述。他肯定艺术的社会作用和艺术家的地位与责任。对艺术创作他主张崇高的思



李斯特在魏玛宫廷演奏（19世纪后半期的铜版画）

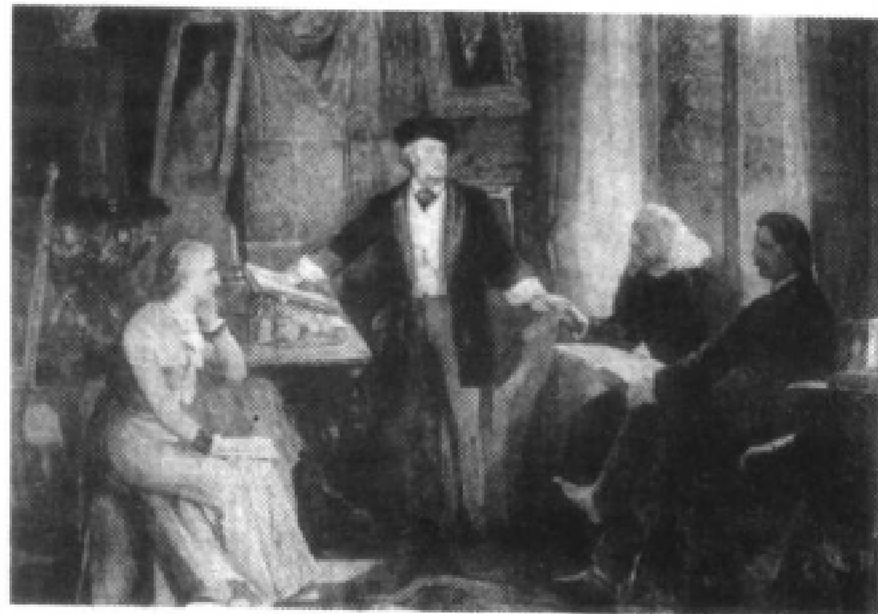
想内容和生动丰富的形象相结合。为了使广大听众了解作者意图和作品内容，他赞成并提倡标题音乐。他认为音乐是社会生活的反映，艺术是不断发展的，革命是艺术前进的动力；他反对为艺术而艺术、形式主义和保守观点。他主张创作应有民族特点，作家应重视民间音乐，在那里可找到生活和音乐的丰富滋养。他一生致力于发展匈牙利民族音乐，写了论文《论吉卜赛人的音乐》；虽然限于历史条件，他在此文中尚未弄清吉卜赛音乐和匈牙利民间音乐的区别，但从两者的联系上已指出后者的某些特征。他创作了不少富有民族风格的作品，例如他的许多匈牙利狂想曲，就是在这方面进行艺术探索的珍贵成果。

李斯特的创作领域主要是钢琴音乐和交响音乐，他的声乐作品如抒情歌曲和大型清唱剧等仅居次要地位。李斯特在音乐史上最突出的贡献是首创交响诗体裁。他认为交响乐经过100年来的发展，应该有所创新。他主张以文学诗歌的内容来决定乐曲的构思，他赞赏柏辽兹的主导动机（亦称“固定乐思”）和F. 门德尔松的单乐章的标题序曲，将这些原则运用到他的交响诗中并加以发展，即根据内容需要，采用单一主题贯穿、变形的发展手法和以灵活的奏鸣曲式的单乐章来代替传统交响乐的性格不同、主题各异的4个乐章。在他所写的13首交响诗中，大半是根据著名诗歌、戏剧或绘画等各种文艺作品的题材加以创作的。其主人公的命运大都是生前受苦、身后荣耀，充满人道主义的精神。他的旋律常用变化音，显示了他的独特个性。他大胆发展了和声手法，用三度关系的转调扩展了功能网；他的配器富于色彩性，大大丰富了管弦乐的表现力。他的交响诗对后世作曲家产生很大的影响，其中最著名的是《前奏曲》，以及《塔索》、《英雄的葬礼》、《匈奴之战》、《哈姆雷特》等。



李斯特在布达佩斯指挥清唱剧

李斯特的钢琴演奏艺术和钢琴音乐创作在音乐史上占有重要地位。在演奏方面，他从小受到系统、严格的训练，又经不断的实践，善于吸收前人经验，大胆创新，形成一套特有的技巧，如准确的大跳、双手八度交错半音进行（称“李斯特八度”）、快速轮指、高音区快速装饰奏法、踏板的巧妙运用等。他把钢琴当作乐

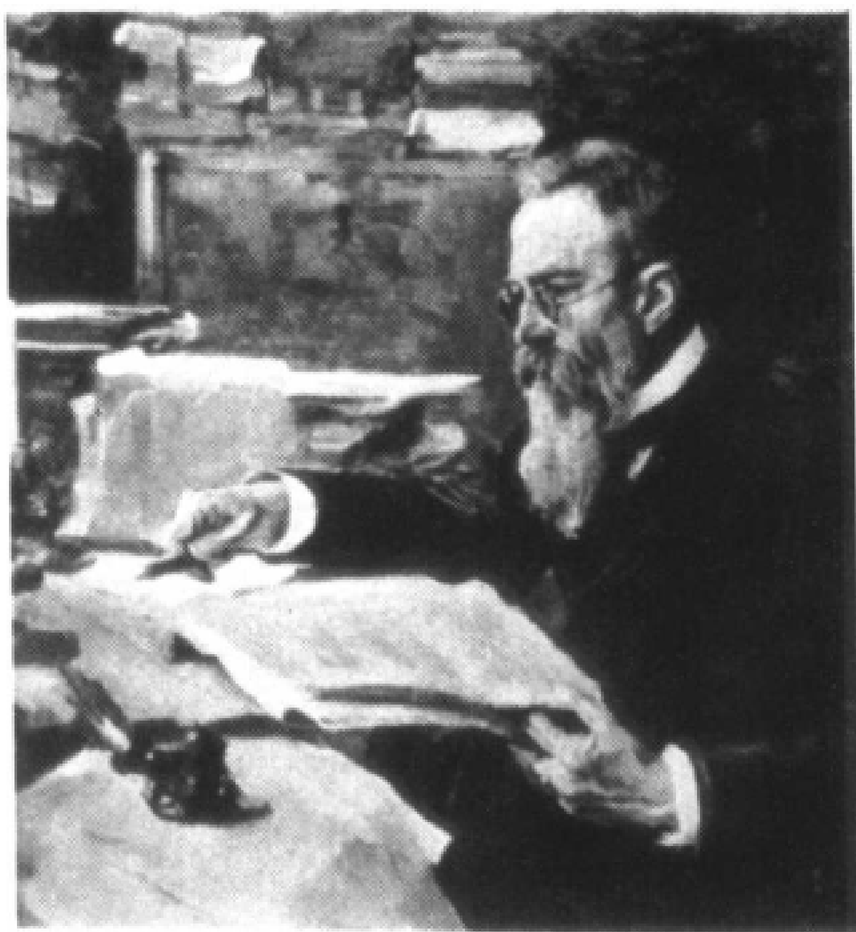


李斯特在瓦格纳家中的聚会，左边是柯西玛

队来使用，形成一种热情、诗意、辉煌、奔放的风格，开创了钢琴独奏会和背谱演奏的先例。他的钢琴作品和他的演奏风格是一致的（除晚年一些作品）。他的《高级技巧练习曲》以技巧艰深、形象鲜明而著称。他的钢琴音乐中，以激情和诗意见长的有《但丁奏鸣曲》、《彼特拉克十四行诗》、《爱之梦》等；以悲壮奋发的革命豪情著称的有《里昂》、《送葬的行列》等；雄劲刚健的有《第一钢琴协奏曲》；思想深刻并富于强烈戏剧性的有《b 小调钢琴奏鸣曲》；最富民族民间特色的则是《匈牙利狂想曲》，其中第 2 首运用民间的募兵舞曲最为典型。他晚年的作品则反映出对新技巧的探索。

【里姆斯基－科萨科夫，Н. А.】

（Николай Андреевич Римский－Корсаков，1844～1908） 俄国作曲家、教育家、指挥家。1844 年 3 月 18 日生于诺夫哥罗德省季赫温市贵族家庭。7 岁学钢琴。10 岁开始作曲。12 岁入圣彼得堡海军士官学校学习。1859～1860 年从 Ф. А. 卡尼列学钢琴。1861 年认识 М. А. 巴拉基列夫、В. В. 斯塔索夫、М. П. 穆索尔斯基等人，思想上和艺术上受到很大启示，成为“新俄罗斯乐派”（即强力集团）最年轻的成员。1862 年于海军士官学校毕业，获海军准尉军衔，被派在金刚石号快船上读了 В. Г. 别林斯基、Н. Г. 车尔尼雪夫斯基等人的著作和大量历史、科学书籍，眼界为巡航南、北美洲。在长达两年半的航途中，经历了艰辛的海上生活，了解了各地的风土人情，阅之开阔。1865 年返回圣彼得堡，在巴拉基列夫指导下完成了《第一交响曲》，同年上演，引起人们注意。60 年代还写了交响音画《萨德



里姆斯基－科萨科夫像

科》（1867，1892 修订），《第二交响曲》（《安塔尔》，1863，后改称交响组曲，1897 修订）和若干声乐浪漫曲。1872 年完成第 1 部历史题材的歌剧《普斯科夫的姑娘》，次年在圣彼得堡玛丽亚歌剧院上演。1873～1875 年致力于提高作曲技术。从 70 年代初起他身兼多职，从事各种音乐活动：在圣彼得堡音乐学院任教（1871～1903），在帝国海军部所属各吹奏乐团任监察员（1873～1884），也任过免费音



《金鸡》声乐乐谱扉页

乐学校校长（1874～1881）。他记录编纂民歌，审编修定 M. И. 格林卡歌剧总谱，指挥歌剧和交响乐演出，领导别利亚耶夫小组，还在宫廷唱诗班任主管助理等。

自70年代末起，里姆斯基－科萨科夫的创作进入高潮。先后写了14部歌剧。其中著名的有：民间生活气息浓郁的《五



科萨科夫素描，里亚·勒宾画于1888年

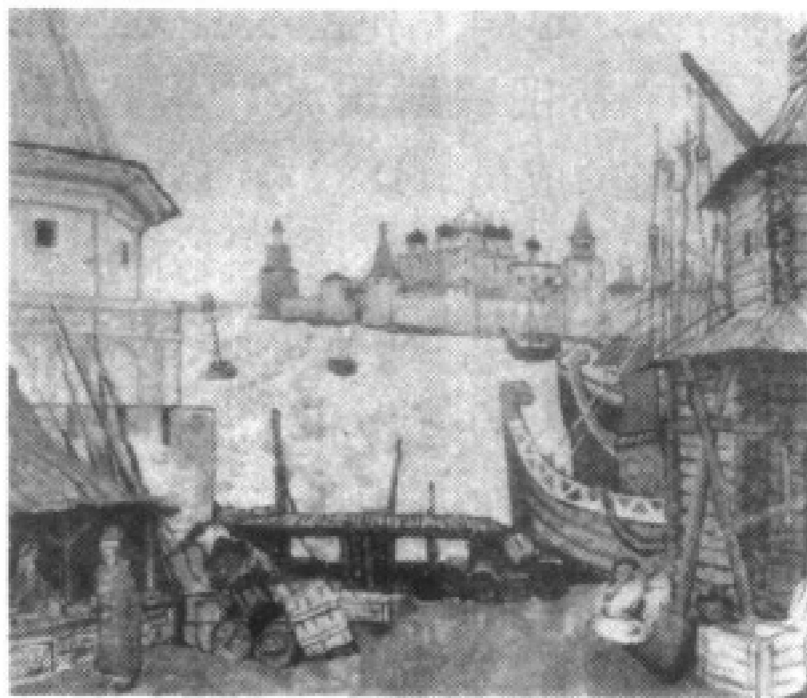
月之夜》（根据 H. B. 果戈理中篇小说改编，1878年完成，1880年上演）；富有哲理含义的童话歌剧《雪姑娘》（根据 A. H. 奥斯特洛夫斯基的童话，1881年完成，1882年上演）；俄国古代生活与幻想世界交替、场面宏伟的《萨德科》（取材于民间传说，1896年完成，1897年上演）；为农家妇女鸣不平的《沙皇的新娘》（根据 Л. A. 梅伊同名剧本，1898年完成，1899年上演）；嘲弄君王昏庸的《萨尔坦沙皇的童话》（根据 A. C. 普希金原著，1900年完成并上演）；以神话题材揭露沙皇专制腐朽的《不死的卡谢》（根据 E. M. 彼得罗夫斯基的歌剧脚本，1902年完成并上演）；以古代俄罗斯人与鞑靼人的民族冲突传说为内容的《隐城基捷日与费芙罗尼亚姑娘的传奇》（根据古罗斯传



《天方夜谭》的布景

说。1905年完成，1907年上演）；以讽刺笔调影射沙皇的《金鸡》（根据普希金童话，1907年完成，1908年上演）。在交响乐创作方面最出色的是异国情调的作品：《西班牙随想曲》（1887）和交响组曲《山鲁佐德》（取材于阿拉伯民间传说《一千零一夜》，又译《天方夜谭》，1888）。此外还写有钢琴协奏曲、室内器乐重奏、康塔塔、合唱和声乐浪漫曲等。80年代，在穆索尔斯基和 A. П. 鲍罗丁相继去世以后，他承担了整理遗稿，组织曲谱的出版、演出等繁重工作。

1905年俄国革命运动高涨，里姆斯基－科萨科夫因支持圣彼得堡音乐学院学生罢课被解职。学生们为了支持他，在 A. K. 格拉祖诺夫指导下，组织上演了歌剧《不死的卡谢》，结果作品遭到查禁，作者本人受到监视。直到1905年底音乐

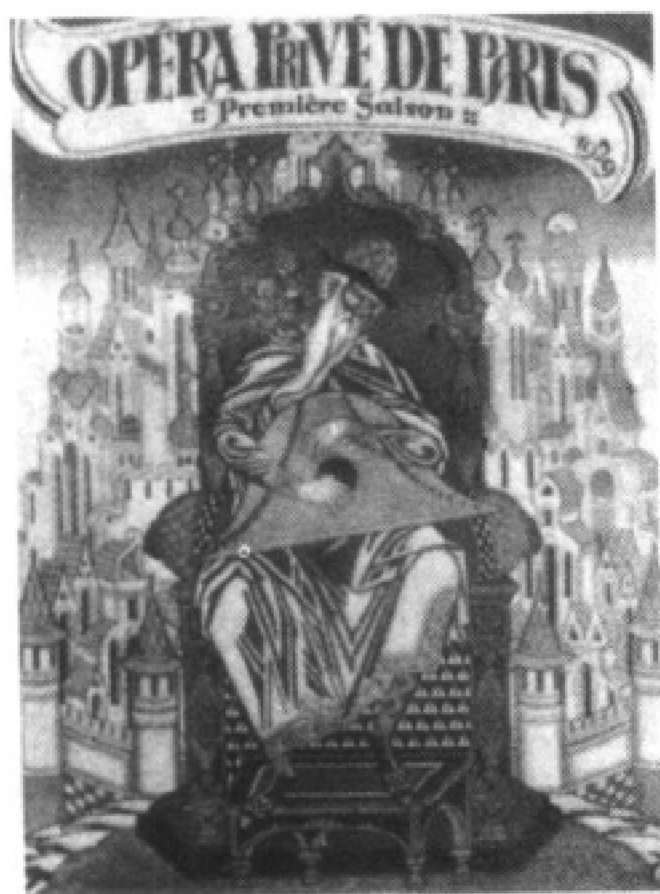


《诺夫哥罗德港》。此为亚历山大·班诺伊斯为《萨德科》一剧设计的布景。

学院获得自治权后，他才返校任职。1908年6月21日卒于卢加附近的柳边斯克庄园。

里姆斯基－科萨科夫的创作以歌剧和交响乐为主，题材大多取自历史、文学和民间神话传说。音乐以俄罗斯民歌为基础，同时汲取了东方民族音调，既具有鲜明的俄罗斯民族特征，又散发着异国风味。作品多以艳丽的旋律和配器，描绘风俗景物和神话境界而著称。同穆索尔斯基和鲍罗丁相比较，他的创作领域更宽阔，体裁形式更多样，写作技巧更完善，但是在思想内容的深度上和音乐语言的独创性上略为逊色。他的著作有《和声学实用教程》（1886）、《管弦乐法原理》（1913）和自传《我的音乐生活》（1909），都有中译本。

里姆斯基－科萨科夫从事音乐教育活动长达37年，教学经验丰富，培养了许多音乐人才。著名的学生有：格拉祖诺夫、A.K. 利亚多夫、A.C. 阿连斯基、I.F. 斯特拉文斯基、H.Я. 米亚斯科夫斯基、H.B. 李森科、B.Я. 维托尔、M.A. 巴兰奇瓦泽等。



1929年《萨尔坦沙皇的童话》在巴黎歌剧院演出的一张海报

【吕利，J. －B.】

（Jean – Baptiste Lully，1632 ~ 1687）

法国作曲家、小提琴家、戏剧家。1632年11月28日生于佛罗伦萨。1687年3月22日卒于巴黎。他是佛罗伦萨一个磨房主的儿子。童年跟一个修道士学文化和弹奏吉他，并自学小提琴，后来参加了一个流浪艺人的乐队。1646年被吉斯骑士带到巴黎，当蒙庞谢尔郡主的侍童，演奏吉他、



吕利像

小提琴和伴舞。并从N. 梅特吕学作曲，从N. 吉戈尔学哈普西科德。1652年吕利转到郡主的堂弟法王路易十四的宫廷中服务。1653年被任命为宫廷作曲家，并指挥宫廷的小提琴乐队。他还组织了一个16人的小乐队，致力于提高乐队的演奏技巧和表现力。1661年入法国籍，1662年被任命为皇家乐长，1664年同剧作家莫里哀合作，写了一系列芭蕾喜剧音乐，如《逼婚》（1664）、《贵人迷》（1670）等。1671年他为莫里哀和P. 高乃依的悲喜剧《普叙赫》配乐，使它实际上成为没有朗诵调的歌剧（几年后吕利把它改为正式的歌剧）。1672年，在他创建的皇家音乐剧院（即后来的巴黎歌剧院）的开幕式上，演出了他的田园剧《爱神和酒神的节日》。

1673年又上演了他的《卡德摩斯与赫耳弥俄涅》，这是法国歌剧史上第1部抒情悲剧。此后每年都有1部新歌剧问世。他一生共作有30多部歌剧和芭蕾，为法国歌剧的发展奠定了基础。1687年，他在教堂指挥150人演出《感恩赞》时，被自己指



芭蕾喜剧《贵人迷》中的一个场面

挥用的手杖尖刺伤了脚趾，由此引起坏血病而亡故。吕利的歌剧特点是：歌剧序曲多由带有附点节奏的慢乐段和1个快的赋格乐段组成；广泛加入芭蕾舞；合唱占有重要地位；发展了与语言节奏有密切联系的、带有夸张的朗诵调风格，并加有乐队伴奏，以避免当时意大利歌剧朗诵调的枯燥乏味。但在他的歌剧中，咏叹调大多只占次要地位。除歌剧、舞剧作品外。他还作有嬉游曲、宗教音乐和器乐组曲等。

【罗西尼，G.】

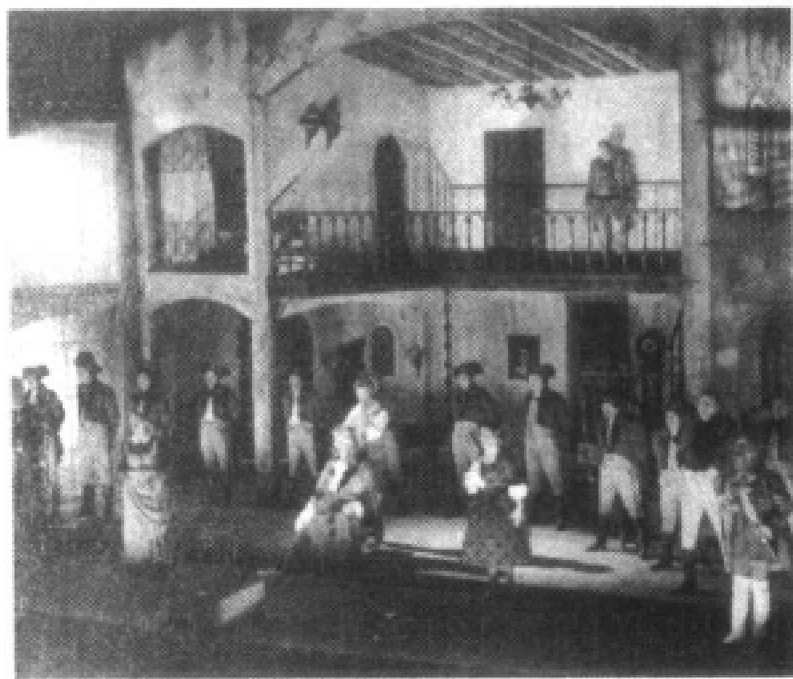
(Gioachino Rossini，1792～1868)

意大利作曲家。1792年2月29日生于佩萨罗，1868年11月13日卒于巴黎。父亲G. A. 罗西尼为卢戈镇上的号手和屠宰场的检查员，母亲是喜歌剧演员。罗西尼出生在一个动荡的年代，4岁时父亲因同情法国革命，拥护共和而在王政复辟时期被革职，并一度被逮捕入狱。母亲带着小罗西尼逃往博洛尼亚，在流动戏班中靠演唱为生。家庭的不幸遭遇和随之而来的拮据



罗西尼像

生活，使罗西尼对于封建统治和异国压迫有着切身感受，这对他日后的思想倾向和创作道路都有一定的影响。他自幼爱好音乐，最初跟父亲学习吹号，后又学习了哈普西科德和歌唱，不久即在唱诗班中担任独唱，还常在剧场演奏哈普西科德。1804年曾师从P. A. 泰塞伊。1806年入博洛尼亚音乐学校，学习歌唱、大提琴，并从S. 马太学习对位。但他对学校刻板繁琐的课程不感兴趣，却深为该校图书馆珍藏的总谱和手稿所吸引，潜心研究D. 奇马罗萨、J. 海顿、W. A. 莫扎特的作品，得益非浅。学生时期他创作了一些器乐曲和宗教音乐。1807年写了他的第1部歌剧《德梅特里奥与波利比奥》。1810年毕业，上演了他的喜歌剧《婚约》。1810～1815年，经常以作曲家兼指挥或歌手的身份参加流



罗西尼的歌剧《塞维利亚的理发师》

动戏班的演出，奔波于意大利各城市。为了谋生，罗西尼必需不断地创作新歌剧供戏班上演。结果，他在短短的4年内，竟写了15部歌剧。1813年正歌剧《坦克雷迪》在威尼斯公演，受到欢迎；接着喜歌剧《意大利女郎在阿尔及尔》又获成功，从此名声大振。1815年接受那不勒斯著名剧院经理D. 巴尔巴亚的聘请，任那不勒斯歌剧院、圣卡罗剧院和丰多剧院的艺术指导。这一时期他创作了《土耳其人在意大利》（1814）、《奥赛罗》（1816）以及堪与莫扎特的《费加罗的婚姻》媲美的喜歌剧《塞维利亚的理发师》（1816），此后又创作了《灰姑娘》、《贼鹊》（1817）、《摩西在埃及》（1818，1827年修改为《摩西》）、《湖上夫人》（1819）、《塞弥拉弥斯》（1823）等歌剧。他在不满32岁时，已写作了25部歌剧。1822年罗西尼随意大利歌剧团到欧洲各国演出，备受欢迎。狂热的赞誉，优厚的报酬，接踵而至，他从此过着富裕豪华的生活。1824年，罗西尼受聘为巴黎意大利歌剧院的领导，后又被委任为皇家作曲家和歌唱监察。这期间他为宣传意大利歌剧，提携青年人做了许多工作。年轻的V. 贝利尼、


罗西尼的母亲安娜穿着戏服的画像。她的歌声优美，曾在歌剧团谋生。



西尼《威廉·退尔》总谱扉页

G. 多尼采蒂、G. 迈耶贝尔都曾得到他的关心和帮助。法国七月革命前夕，巴黎的自由民主思想日益高涨，罗西尼也受到强烈的感染，1829年写出了他最后的一部杰作《威廉·退尔》。至此，他共创作了38部歌剧和若干器乐曲及康塔塔等作品。此后的39年，他只写了两个宗教题材的作品和一些短曲。这位赫赫有名的多产作曲家在他创作成熟的盛年突然搁笔，其原因何在，至今仍是一个谜。1836年罗西尼回到博洛尼亚，曾接受博洛尼亚音乐学院名誉院长的头衔。1848年移居佛罗伦萨，1855年重返巴黎定居。

18世纪末，意大利歌剧面临衰落的危机，正歌剧变成了歌唱家们竞技的化妆音乐会，喜歌剧则蜕化为供王公贵族消遣的闹剧。在欧洲各国民族歌剧兴起的时刻，罗西尼以他鲜明的民族感情和爱国思想，在正歌剧和喜歌剧两个领域里都创作出优秀的作品，从而挽救了意大利歌剧的颓势，被誉为意大利歌剧艺术的复兴者。在他那使人捧腹大笑的喜歌剧里，包含着机智的讽刺和揭露，透过爱情情节，曲折地反映了向往自由、反抗压迫的民主要求。



安杰洛·英加尼1852年所绘的《斯卡拉剧院》。斯卡拉剧院是米兰著名的剧院之一，罗西尼曾受邀为其谱写《试金石》一剧。

《塞维利亚的理发师》是其最成功的代表作，它继承了意大利喜歌剧的传统，又有所革新。他的一系列正歌剧描写的虽是历史人物，但都贯串着民族解放的思想，在当时曾引起广泛的共鸣。《威廉·退尔》是罗西尼正歌剧中登峰造极的作品，它取材于席勒的同名剧，描写瑞士人民与奥国总督及士兵的冲突，热情歌颂了不畏强暴、勇于反抗的斗争精神。音乐简洁、朴实，其中还用了阿尔卑斯山区牧歌的音调；声乐曲调也减少了装饰和华彩；合唱在音乐和剧情的发展中都占有重要的地位；群众场面十分壮观，有些地方接近法国式的大歌剧；管弦乐比较丰富突出，序曲很出色，至今仍是音乐会上时常演奏的一首名曲。这部歌剧为19世纪西欧歌剧艺术提供了宝贵的创作经验。



以罗西尼歌剧演员为题材的一幅漫画：《音乐狂热》

罗西尼的成功还在于他具有无穷的曲调创作的才能，擅长以音乐刻划人物性格。早年的演出生活使他深知舞台艺术的奥秘，懂得如何抓住戏剧的舞台效果，使音乐和情节结合得巧妙自然。他的曲调优美，节奏明快，整个音乐生气盎然；对于美声学派的风格和技巧，他了如指掌，也熟悉人声的特点，善于使他的音乐通过演唱获得极其良好的效果。他给朗诵调加上乐器伴奏，使人不感到枯燥；他重视管弦乐的作用，配器简洁而富于色彩，又不影响声乐的发挥。他不再迁就歌唱家们，一改任他们即兴发挥的惯例，而为演员写定装饰音和华彩段，在一定程度上维护了歌剧的完整性。他在喜歌剧中掺入了正歌剧的因素，又在正歌剧中加进喜歌剧的生活气息。这些改革在当时都使人耳目一新，对后世的歌剧创作产生了影响。



1867年，法国《海那顿》文学杂志某期以罗西尼的一幅漫画作为封面。

罗西尼毕竟生活在王政复辟的年代，后来又成为欧洲各国君主、贵族的上宾，

有时也难免有迎合宫廷趣味的倾向，如过分追求音乐的华丽、精美和炫耀声乐技巧等；而且为了完成应接不暇的创作任务，有时在不同的作品中重复用同一曲调，这些部曾遭到各国进步艺术家的批评。尽管如此，罗西尼在歌剧发展史上的作用是不可否认的。

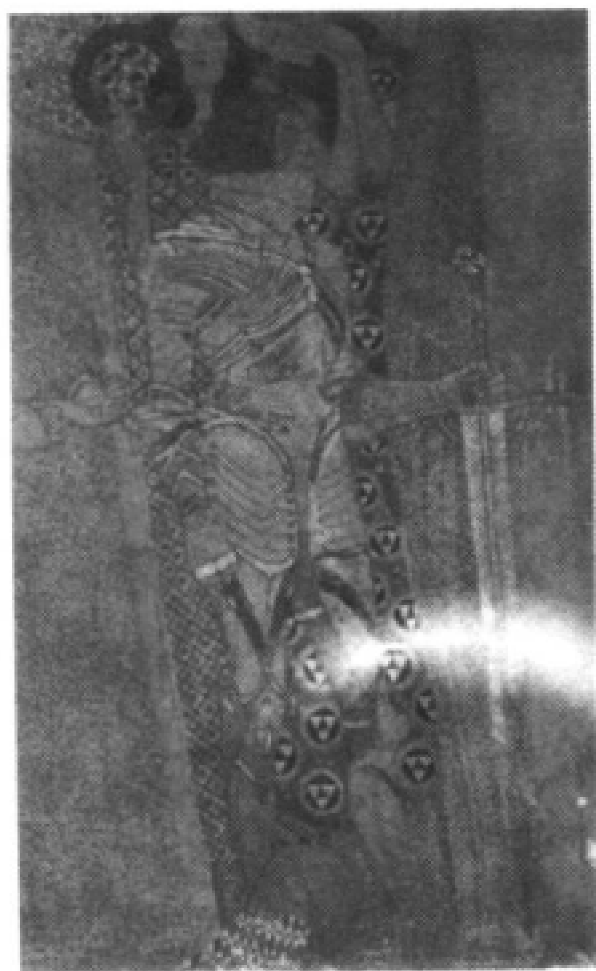
【马勒，G.】

（Gustav Mahler，1860～1911） 奥地利作曲家、指挥家，19世纪末叶晚期浪漫



马勒像

主义音乐代表人物之一。1860年7月7日生于波希米亚犹太人小客栈主的家庭，1911年5月18日卒于维也纳。1876年入



以马勒为原型的画作《骑士》

维也纳音乐学院学习作曲，师事A. 布鲁克纳。1877～1879年于维也纳大学学哲学。1880年起先后在德国、奥地利各地及布拉格、布达佩斯任指挥、乐长。1897～



马勒第八交响曲的演出海报

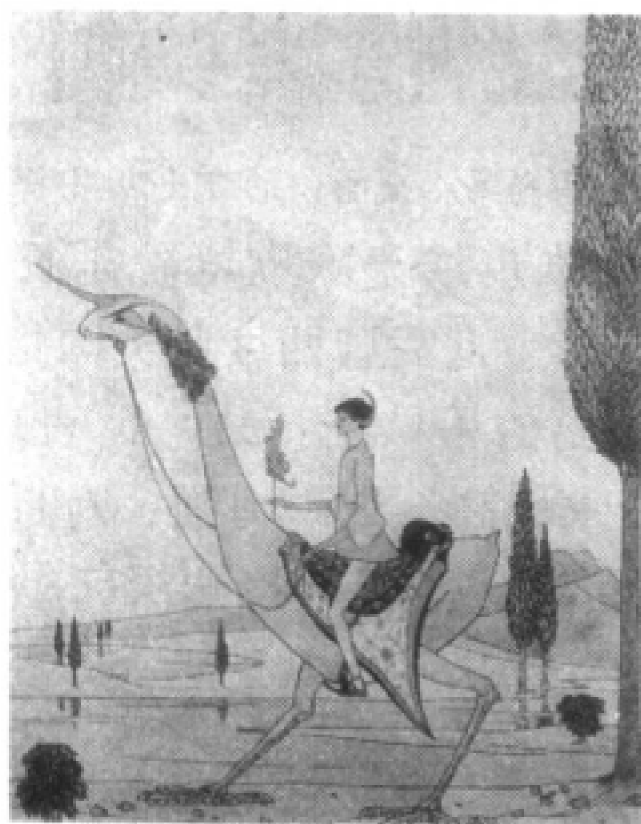
1907年任维也纳皇家歌剧院乐长兼指挥（后任院长）。此后曾两度赴美国指挥。他是近代杰出的乐队指挥之一，表现深刻、严谨，要求极高，组织力强，对近、现代指挥艺术的形成与发展影响深远。



1907～1908年，纽约大都会歌剧院的公演海报

马勒在指挥之余从事创作，其作品大多具有深邃的内容和哲理性，时有悲剧色彩及泛神论或宗教思想的流露。主要艺术特点是：形式宏大，配器手法卓越，充分发挥管弦乐的交响性；其风格气势磅礴，乐思繁复，又富有民间音乐的质朴感，如

常应用民歌的曲调和奥地利民间舞蹈连德勒的节奏。主要作品有9部交响曲及歌曲，而这两者之间往往有内在的联系。其交响曲直接继承、发展了L. van贝多芬交响曲的风格，亦有声乐加入，歌词大多选自德意志民间诗歌集《男童的神奇号角》；大多具有标题性的构思，和19世纪德奥哲学、文学有密切联系。《第一交响曲》（《巨神》，1889）富于青春的活力与纯朴的风格。《第二交响曲》（《复活》，1894）充满悲剧性的力量，第4乐章采用《男童



《大地之歌》曲集的插画，表现出某种迷幻色彩

的神奇号角》中的歌词《原始之光》，由女低音独唱；第5乐章采用德国诗人F. G. 克洛卜施托克的诗《复活》，由合唱队演唱。《第三交响曲》（《一个夏日早晨的梦》，1896）的第4乐章，采用F. W. 尼采哲学著作《查拉图什特拉如是说》最后的诗《流浪者的夜歌》，由女低音独唱；第5乐章采用《男童的神奇号角》歌词《三位天使唱一首甜蜜的歌》，由女声合唱及童声合唱来演唱。《第四交响曲》（1901）较单纯，终乐章采用《男童的神奇号角》中歌词《天上挂满小提琴》，由女高音独唱。第5～第7交响曲（1902、1904、1905）为纯器乐作品。《第八交响曲》（1906）规模更为宏大，实系由两部



描绘马勒《第六交响曲》上演的漫画。由于马勒给人很难相处的印象，因此经常成为漫画家笔下讽刺的对象。

分构成的康塔塔。第1部分基于9世纪一首拉丁文赞美诗《造物主的神灵降临》，由两个混声合唱队与乐队表演；第2部分基于J. W. von歌德《浮士德》的终场，作为一首交响诗合唱。全曲约需1 000人演出，故被称为“千人交响曲”。《第九交响曲》（1909）为纯器乐曲。《第十交响曲》仅完成一个乐章《柔板》（1910）。除交响曲外，尚有交响性套曲《大地之歌》（1909），采用中国李白、孟浩然、王维等7首诗的德译文谱成，由男高音及女低音分别独唱，情绪深沉、压抑。独唱歌曲创作，大多表现深刻并常有民歌风格。早年有以《男童的神奇号角》诗词谱的歌曲及

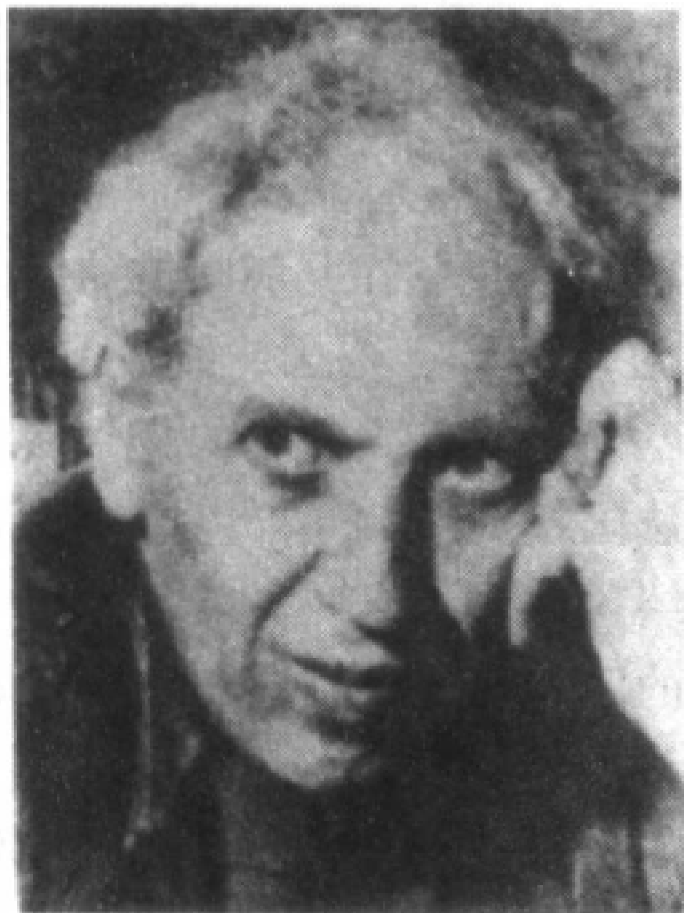


描绘马勒指挥维也纳爱乐乐团的画作

组歌《漂泊者之歌》（1885）等，后又作有《孩子们的挽歌》（1904）、《吕克特诗歌五首》（1904）及晚年写的歌曲7首。

【马利皮耶罗，G. F.】

（Gian Francesco Malipiero，1882～1973）　意大利作曲家、音乐学家。1882年3月18日生于威尼斯，1973年8月1日卒于特雷维索，出身音乐世家。1898～1899年求学于维也纳音乐学院。1904年



马利皮耶罗像

毕业于威尼斯马切洛音乐学院，是M. E. 博西的学生。1902年他在马尔恰纳图书馆发现并抄录了久已被人忘怀的意大利早期音乐家C. 蒙泰韦尔迪、G. 弗雷斯科巴尔迪、A. 维瓦尔迪等人的作品。1905～1906年任盲人作曲家A. 斯马雷利亚的记谱员，学到了不少配器知识。1913年，在巴黎同A. 卡塞拉结成共为意大利现代音乐而奋斗的亲密战友。1921年任帕尔马音乐学院作曲教授，3年后辞职赴阿索洛定居。1939年，返威尼斯任马切洛音乐学院院长，1952年退休后，继续从事私人教学和主持"意大利A. 维瓦尔迪学会"。马利皮耶罗是现代意大利音乐中新巴罗克音乐的代表人物。他的作品反映了17和18世纪威尼斯音乐的精神。他的歌剧从蒙泰韦尔迪的音乐中吸取灵感，是现代风格与古代风格相融合的产物。他的器乐曲既回避主题的发展，也不采用对位的手法，并且反对真实主义。他作有30多部歌剧，包括两部歌剧三联剧《奥尔菲德》（1925）和《威尼斯的奥秘》（1932），以及根据莎士比亚戏剧创作的《尤利乌斯·凯撒》（1936）和《安东尼和克莉奥佩特拉》（1938），以及《浪子》（1953）等。还有11首交响曲、3套冠名《真实的印象》（1910～1922）和2套名为《静止》（1917～1926）的管弦乐曲、2首小提琴协奏曲（1932，1963）、6首钢琴协奏曲（1934～1964）和长笛协奏曲（1968）等。

【马伦齐奥，L.】

（Luca Marenzio，约1553～1599）意大利作曲家。1553或1554年生于布雷西亚附近，1599年8月22日卒于罗马。曾在当地大教堂充当男童合唱团歌手。从意大利作曲家G. 孔蒂诺学习音乐。1578～1586年在罗马任红衣主教路易吉·德斯



马伦齐奥像

特的乐长。1588年赴佛罗伦萨，与聚集在巴尔迪伯爵家的一批音乐家与诗人（即“佛罗伦萨伙伴”）一起工作。回罗马后，在红衣主教阿尔多布兰迪尼宫廷任职。1596～1598年在波兰国王西吉斯蒙德三世宫廷任职。最后是罗马教皇的宫廷音乐家。马伦齐奥是16世纪后期意大利牧歌作曲家之一。他的作品以雅致和富于表情为特色，被意大利人称为“优雅的天鹅”。他利用情绪紧张的微妙对比来扩大乐曲的形式。高声部变化多端，表情严肃，变化音手法有时变成等和弦转调。为了达到戏剧性效果，对不协和音也往往不予解决。他的音乐对C. 蒙泰韦尔迪、C. 杰苏阿尔多等都有很大影响，特别为英国作曲家所敬慕。他的作品被编成16卷牧歌集和一册《神灵牧歌集》出版。

【马绍，G. de】

（Guillaume de Machaut，约1300～



14世纪法国的小幅画像。描述了一个寓言中的场景——自然之神将她的三个孩子托付给马绍。马绍被公认为第一位伟大的作曲家。

1377） 法国作曲家、诗人。约1300年生于兰斯，1377年4月13日卒于同地。早年在兰斯受教育。1323年在波希米亚王卢森堡公爵约翰的手下任秘书官，一直到



马绍像

1346年国王去世。在此期间他随同他的庇护者到过意大利、德国、波兰、立陶宛。1337年曾成为兰斯大教堂的教堂参事。以后又为法国各贵族服务，包括查理五世在内。马绍是法国新艺术时期的重要人物。他所作的四声部弥撒曲是最早的复调大型作品之一。另外还创作有23首经文歌、45首叙事曲，以及其他体裁的声乐曲多首。他在自己的文学著作中还谈到当时音乐演出的情景、乐器的名称、音乐的主要体裁、自己的创作过程，以及他对音乐的看法。他认为：音乐是快乐的科学，使人笑、唱、跳舞、排除忧郁，哪里有音乐，哪里就有快乐。他声称：只有听从感情的吩咐才能创作。这些观点都证明他的世界观及艺术观与当时（文艺复兴时期）的人文主义思想相当接近。

【马施纳，H.】

（Heinrich Marschner，1795～1861）

德国作曲家。1795年8月16日生于齐陶，1861年12月14日卒于汉诺威。6岁始学钢琴。9岁入齐陶市中学学习，并在



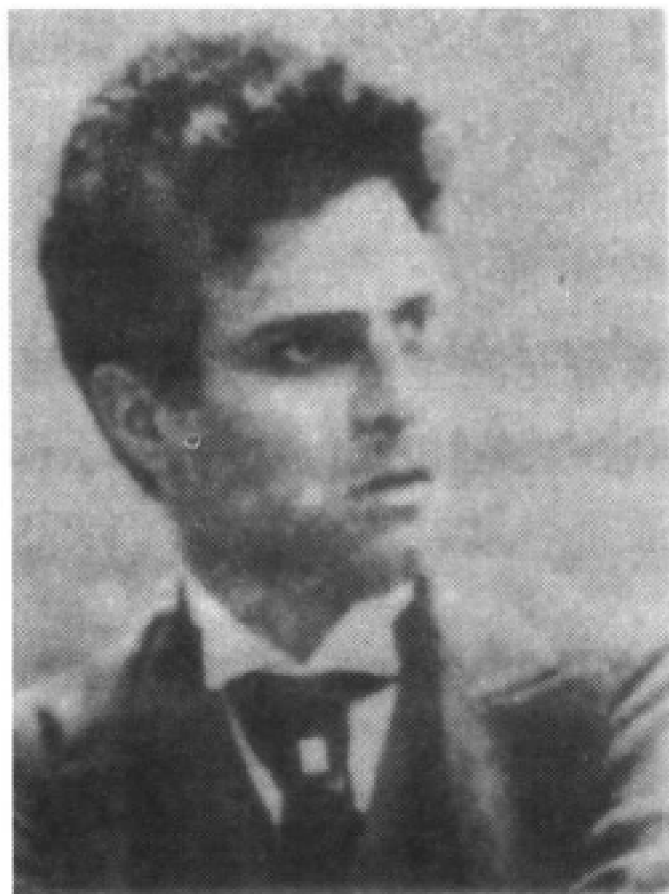
马施纳像

校内的合唱团中显露出他的音乐才华。1808年因变声不能再参加合唱，开创始作。1811年师从K. 黑林格学作曲。1813年在莱比锡学习法律。后听从音乐评论家F. 罗赫利茨的劝告，决心献身于音乐事业。1816年任普雷斯堡宫廷音乐教师。1820年他的歌剧《亨利四世和欧比涅》被C. M. von 韦伯接受在德累斯顿上演。1824年任德累斯顿歌剧院音乐指导。1827年任莱比锡市剧院乐长，作有歌剧《吸血鬼》（1828）和《圣殿骑士与犹太女》（1829），上演后名声大振。1830年任汉诺威宫廷剧院指挥，在职28年。1831年他创作了歌剧《汉斯·海林格》，使他成为当时首屈一指的歌剧作曲家。

马施纳属于德国早期浪漫主义乐派的作曲家之一。他一生写有歌剧、戏剧音乐及芭蕾26部，以及各种器乐曲和声乐曲等。他的戏剧音乐主要以中世纪的传说、史诗及民间童话为题材，抒情现实生活的段落与幻想的因素交织在一起，形式接近歌唱剧；戏剧布局严整，追求戏剧性的对比；并使用了主导动机，力求管弦乐段落具有交响性。他的作品对R. 瓦格纳产生下一定的影响。评论家认为他是韦伯与瓦格纳之间的承前启后的人物。

【马斯卡尼，P.】

（Pietro Mascagni，1863～1945）　意大利作曲家、指挥家。1863年12月7日生于里窝那，1945年8月2日卒于罗马。他父亲是面包师，一心想把儿子培养成法学家；但马斯卡尼却偷偷地在凯鲁比尼音乐学院从A. 索弗雷迪尼学习。后又赢得某伯爵的赏识，于1882年资助他进米兰音乐学院，从A. 蓬基耶利等深造。但只



马斯卡尼像

学了2年就中途退学了。此后曾在一些三流巡回歌剧团里担任指挥，几乎走遍了整个意大利。最后在切里尼奥拉定居，埋头创作和在市音乐学校任职。1889年，他因偶然的机会，以新作的独幕歌剧《乡村骑士》参加由出版家E. 松佐尼奥主办的创作比赛，荣获1等奖。次年此剧在罗马首演获得成功。以后他又写了10多部歌剧，主要有《友人弗里兹》（1891）、《伊丽丝》（1898）、《假面具》（1901）、《小马拉特》（1921）等，但都不及《乡村骑士》。

【梅诺蒂，G. C.】

（Gian Carlo Menotti，1911～　）　美

籍意大利作曲家。1911年7月7日生于卡代格利亚诺。初求学于米兰音乐学院；1928年赴美，进费城柯蒂斯音乐学院从R. 斯卡莱罗学习作曲，曾与S. 巴伯同窗，1933年毕业。梅诺蒂11岁开始自编脚本创作歌剧。他的第1部成功作品是独幕趣歌剧《阿梅莉亚赴舞会》（1937）。1939年他应美国国家广播公司委托写了世界上第1部广播趣歌剧《老处女和小偷》。梅蒂诺继承了18世纪意大利传统趣歌剧的特长，把当代美国小城镇的生活描绘得栩栩如生，至今仍脍炙人口。他的《巫婆》（1946）和《电话》（1947）是对比强烈的两部独幕歌剧。前者是由巫婆被自己召来的"神灵"声响吓死的心理恐怖剧，后者是充满生活气息的短小喜剧。这两部歌剧在美国和欧洲经常同时演出。梅诺蒂的最著名歌剧《领事》（1950）是一



梅诺蒂像

部优秀的政治悲剧，曾译成12国文字在20个国家演出，获得普利策奖。1954年，他的歌剧《布利克街的圣者》获最佳音乐戏剧奖。他在世界歌剧史上的创新，是创作了儿童科学幻想歌剧《救命，救命，外星人来了!》。此剧1968年在汉堡首演时，被摄成彩色舞台纪录片。他的喜剧《英雄》（1976）作为庆祝美国独立200周年的剧目在费城首演。另一作品《阿马尔和夜来客》，是专为电视播放的第1部歌剧，1951年12月24日由美国国家广播公司的电视节目首播。

梅诺蒂多才多艺，除为自己的歌剧写脚本外，还为巴伯的歌剧《瓦内莎》（1958）写过脚本。他的其他重要作品还有交响诗《启示录》（1951），康塔塔《布林迪西的主教之死》（1963），《钢琴协奏曲》（1945），《小提琴协奏曲》（1952）以及《第一交响曲》（《翠鸟》，1976）等。

梅诺蒂的作品继承意大利的歌剧传统，既具有富于表现力的曲调，又能使之适应美国歌剧舞台的特殊要求和由于时代变化而变换的风格，因此能做到雅俗共赏。在音乐上基本是继承意大利古典趣歌剧和19世纪作曲家G. 威尔迪和G. 普契尼的风格，他不追求极端的现代派，但为了表达出强烈的戏剧紧张度，有时也使用无调性或多调性的技法。在他的朗诵调中，还可以看出M. П. 穆索尔斯基的口语化音调的影响。

【梅萨热，A.】

（André Messager，1853～1929） 法国作曲家、指挥家。1853年12月30日生于蒙吕松，1929年2月24日卒于巴黎。1860年开始学音乐。1869年入巴黎尼德迈耶音乐学校从E. 吉戈学作曲，写了许多宗教音乐作品。后又受教于G. 福雷和C. 圣－桑斯，并与他们结为密友。1874年任圣絮尔皮斯教堂副管风琴师。1876年以《A大调交响曲》获作家与作曲家协会的1等奖。1881年任圣保罗－圣路易教堂管风琴师。1898年开始，在巴黎喜歌剧院从事指挥活动。1901～1907年在伦敦任英国皇家歌剧院艺术指导。1902年在巴黎喜歌剧院指挥C. 德彪西的歌剧《普莱雅斯

和梅丽桑德》的首次演出。1908～1914年任巴黎歌剧院指挥。梅萨热从19世纪80年代起从事法国轻歌剧的创作，共写了20余部作品。他的代表作《闪过》（1898），使他与J. 奥芬巴赫和C. 勒科克并列为法国轻歌剧大师。他还创作了10部芭蕾，以《两只鸽子》（1886）最为知名。

【梅西昂，O.】

（Olivier Messiaen，1908～　）法国作曲家。1908年12月10日生于阿维尼



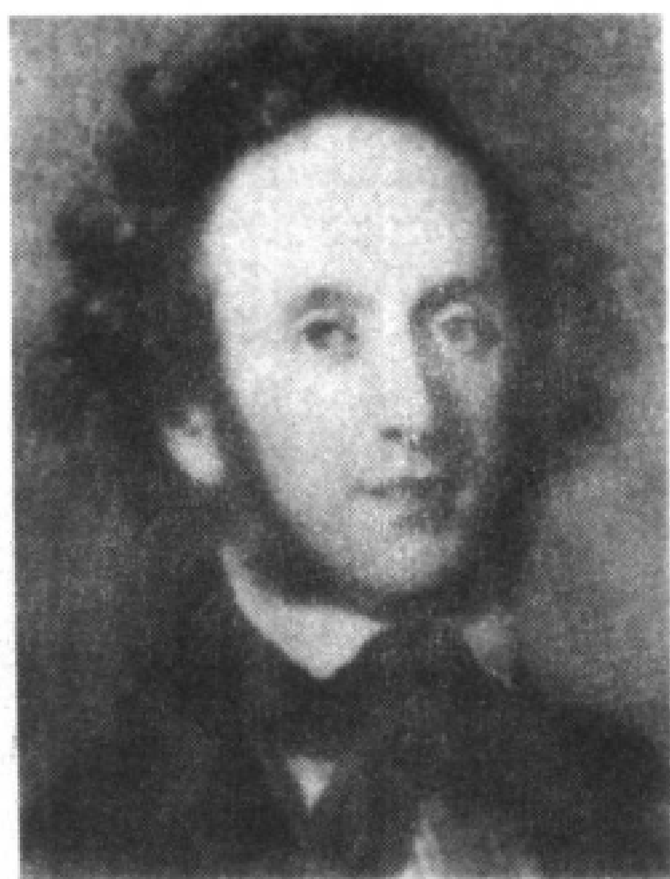
梅西昂像

翁。幼年时就表现出音乐才能，在父亲的鼓励下7岁开始作曲。11岁入巴黎音乐学院，从师M. 迪普雷、P. 迪卡斯、M. 埃马纽埃尔等人，学习成绩优异。1930年起担任巴黎三一教堂管风琴师，任职达40余年之久。1936年在巴黎音乐师范学院和圣歌学院任教。同年与达尼埃尔－勒絮尔、Y. 博德里埃、A. 若利韦组织"青年法兰西"小组。1940年在第二次世界大战中被俘，他在西里西亚俘虏营中作有《世界末日四重奏》。遣返回国后，1942年被任命为巴黎音乐学院和声教授，1947年任作品分析班教授。

梅西昂是西方现代重要的作曲家之一。他受象征主义美学的影响，又有崇拜耶稣的宗教狂热，许多创作贯穿着神学的神秘思想。他的这种宗教思想倾向表现在管风琴组曲《上帝的诞生》（1935）、钢琴曲《对圣婴的凝视》（1945）、管弦乐曲《三部小神迹剧》（1945）等作品中。梅西昂在50年代前后转向对调式结构、节奏体系以及音色的实验。这个时期的重要作品有钢琴曲《四首节奏练习曲》（1949）、钢琴与乐队曲《异国之鸟》（1956）、《俳句七首》（1963）、《我主耶稣的变形》（1969）等。他还著有《我的音乐语言的技巧》（1944）一书，从理论上阐述他自己的作曲体系，对西方现代主义音乐有一定影响。

【门德尔松，F.】

（Felix Mendelssohn，1809～1847）德国作曲家。1809年2月3日生于汉堡一个富裕而有文化的家庭。父亲是精明能干的银行家，十分关心子女的教育。母亲多



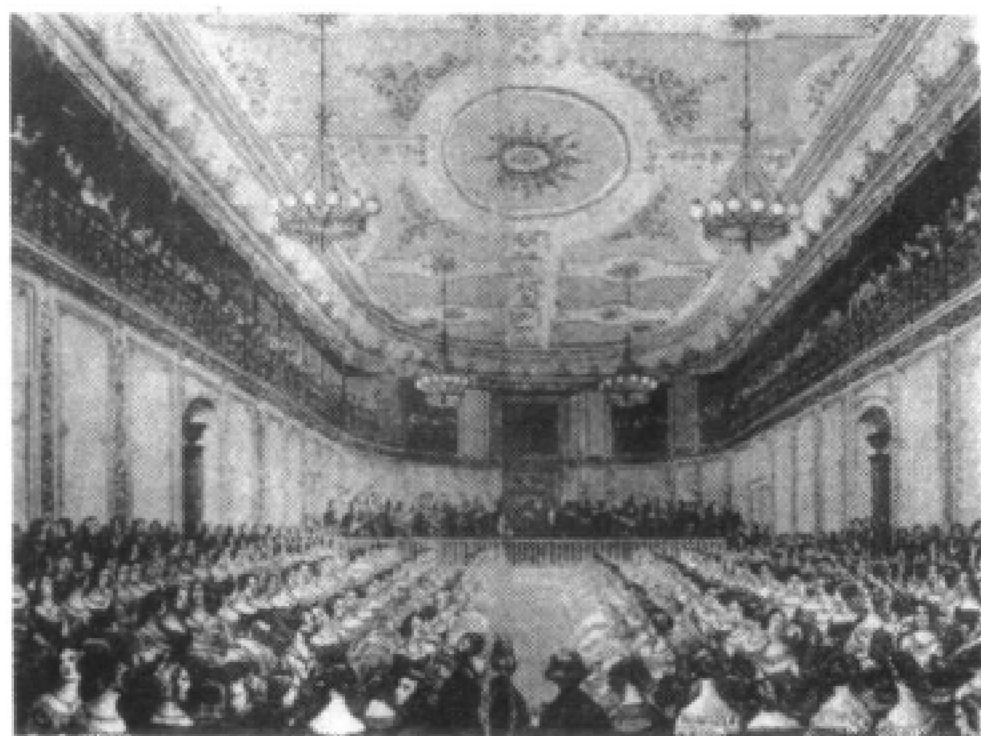
门德尔松像

才多艺，娴习钢琴、唱歌和绘画。1812年因法军入侵，全家从汉堡迁居柏林。门德尔松从4岁开始由母亲教以钢琴，后又从

作曲家 C. F. 策尔特学习和声。9 岁时初次作为钢琴家公开演出。10 岁入柏林歌唱学院唱女低音声部，并从事作曲。到第 2 年已写成了 50 余首作品。1821 年，策尔特带他到魏玛会见诗人 J. W. von 歌德，在诗人家里住了 16 天。12 岁的门德尔松为 72 岁的歌德弹奏了各家各派的音乐，并为他作了解说。歌德将此称之为“每日的音乐课”。从 1821～1830 年，门德尔松 5 次访问歌德。他和诗人之间日益加深的关系，使他的创作活动和德国古典文学结下了不解之缘。1821 年门德尔松写了 5 部弦乐的交响曲，两部歌剧和许多其他作品。1824 年，当时最负盛名的钢琴家 I. 莫谢勒斯访问柏林，给门德尔松和他的姐姐芳妮上钢琴课，从此和门德尔松结成了终生的友谊。门德尔松在 1825 年所写的两幕喜歌剧《卡马霍的婚事》，还是一部稚气十足的作品，而 1826 年的《仲夏夜之梦》序曲，已是成熟的传世之作。同年，入柏林大学，1829 年读完大学 3 年的课程后，决定以音乐为终身职业。他认真研究 J. S. 巴赫的作品，并不顾策尔特的反对，在柏林歌唱学院亲自指挥演出了巴赫的《马太



油画——《正在创作〈仲夏夜之梦〉的门德尔松》。弗·路·莫劳绘



描绘莱比锡布商大夏演奏厅举行演奏会情景的版画

受难曲》。这部作品在巴赫死后 79 年间没有再演出过，这次重演引起了热烈的反应和对巴赫作品价值的重新认识。1829 年 4 月，门德尔松初次游历英国，除了指挥伦敦爱乐乐团演奏他 5 年前所作的《第一交响曲》，以及 C. M. von 韦伯、L. van 贝多芬等的作品外，并在游览苏格兰和赫布里底群岛时孕育了序曲《赫布里底群岛》(亦称《芬戈尔山洞》) 和《第三交响曲》(《苏格兰》) 的构思。门德尔松在 1829～1847 年间曾 10 次访问英国，他的演奏、指挥和创作才能受到英国公众的赞赏。他的《第四交响曲》(《意大利》) 是 1830 年意大利之游的重要收获。1835～1843 年间，门德尔松担任莱比锡布业会堂管弦乐团指挥。在他的严格训练下，这个乐团以高超的演奏水平而声誉卓著，成为欧洲乐团的楷模。1837 年，门德尔松和法国新教牧师之女 C. C. S. 让雷瑙结婚。1840 年为纪念印刷术发明 400 周年，创作了交响曲-康塔塔《颂歌》，世称《第二交响曲》，1842 年完成了《第三交响曲》；同时在萨克森王的赞助下，悉心筹划建立莱比锡音乐学院，于 1843 年 4 月 3 日正式开学。1846 年所作清唱剧《以利亚》，是这一体裁最成功的作品之一。1847 年 5 月他的姐姐芳妮突然病死，这使门德尔松受到极大

的精神打击。从此，他的身体逐渐衰弱，终于在同年 11 月 4 日与世长辞，年仅 38 岁。

门德尔松是早期浪漫派作曲家。他的作品以简洁精练的和声、章法严谨明晰的曲式和流利生动的旋律取胜；音乐语言淳朴典雅，清晰自然，但稳健有余，热情不足，表现上缺乏感情的深度。他的交响音乐作品如《第三交响曲》、《第四交响



维多利亚女王聆听门德尔松弹奏钢琴

曲》，管弦乐序曲《赫布里底群岛》和《平静的海和幸福的航行》、《美丽的梅露西娜》等，都以朴素的抒情笔触表现了诗情画意；上承贝多芬《田园》交响曲的写意笔法，下开 19 世纪标题音乐的风致。门德尔松对和声、复调和曲式的处理都有深厚的功力，对古典曲式能够推陈出新，有所创造。如套曲各乐章的贯串发展，协奏曲第 1 乐章不用双呈示部而仍体现了协奏的原则等，都是重要的革新。在钢琴音乐方面，他首创无词歌，把歌唱性旋律和钢琴织体结合成统一的整体，成为 19 世纪特性曲的重要体裁（他的 48 首无词歌中，有一小部分出于芳妮的手笔，是用他的名义发表的）。他对发掘巴赫音乐遗产有卓越的贡献。巴赫在音乐史上得以确立为世人所公认的地位，是和他对巴赫音乐作品的发掘分不开的。他还是一位杰出的指挥家。他在提高乐队素质方面所作的努力，对近代音乐演奏事业的发展有深远的影响。作为德国第 1 所高等音乐学府莱比锡音乐学院的创办人，他对近代音乐教育事业也作出了不可磨灭的贡献。

【蒙泰韦尔迪，C.】

（Claudio Monteverdi，1567～1643）意大利作曲家。1567 年 5 月 15 日于克雷莫纳受洗，1643 年 11 月 29 日卒于威尼斯。童年时入教堂当唱诗班歌手。1580～1590 年从 M. A. 因杰涅里学音乐，16 岁起陆续发表音乐作品，主要是四声部的宗教牧歌。1590 年任曼图亚公爵的乐师。1592～1605 年，他的第 3、4、5 牧歌集相继出版。1599 年随公爵到尼德兰旅行，在布鲁塞尔停留了 1 个月，研究了法国乐派的最新创作。1600 年升任乐长。此后他的歌剧《奥尔甫斯》（惯译《奥菲欧》，1607）、《阿丽安娜》（1608）相继上演。

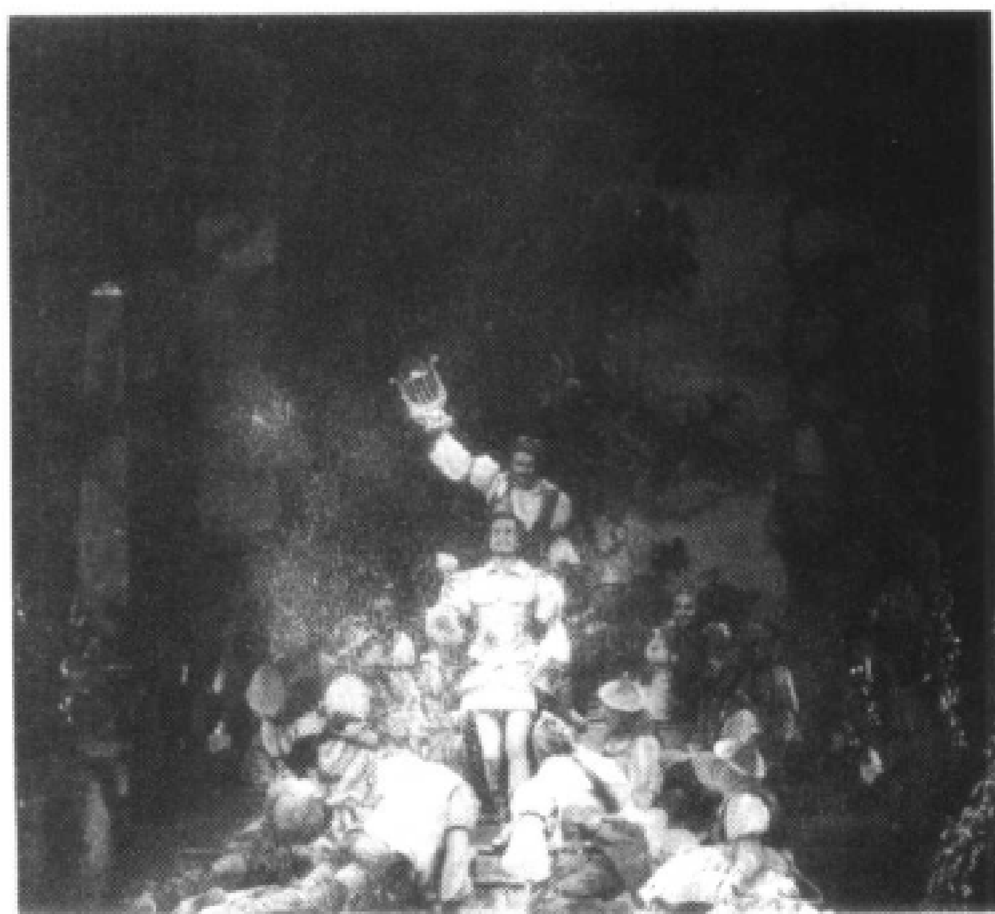


蒙泰韦尔迪像

1612年他离开曼图亚去威尼斯。翌年任威尼斯圣马可大教堂乐长。以后他相继写了芭蕾《蒂尔西与克洛里》（1616）、歌剧《安德罗梅达》（未完成）、《装疯卖傻的利科里》（1627）、《间歇》（1627）、《普罗塞庇娜的诱拐》（1630）、《唐克雷蒂与克罗琳达之战》（1624）等。1637年，威尼斯开设了世界上第1座公开的歌剧院，一般市民得以看到从来只在宫廷演出的歌剧。以后连续有几家歌剧院开办，都要求蒙泰韦尔迪提供新作品。1639年圣摩西歌剧院上演他的新作《阿多涅》、1641年圣保罗剧院上演《埃涅阿斯与拉维尼亚的婚姻》、圣卡西阿诺剧院上演《乌利塞斯回乡记》。1642年蒙泰韦尔迪又写了他的杰作《波佩娅封后记》。

蒙泰韦尔迪是继16世纪末佛罗伦萨乐派之后，发展了歌剧艺术的威尼斯乐派的代表人物。他最初从事牧歌创作，他的第1、2集牧歌虽然还未摆脱他的老师因杰涅里的窠臼，但已看出近代的调性感。第2集中已经有戏剧性风格的片断。第3集中经常用平行三度或六度，在传统的五声部中表现出强烈的和声感，并强调独唱的戏剧性。第4、5集显然受佛罗伦萨乐派创作朗诵调和咏叹调倾向的影响。第5集是首次刊行的附有数字低音的乐谱。在这些作品中，各方面都突破了牧歌的形式，预示了歌剧中充满戏剧性的朗诵调的诞生。

蒙泰韦尔迪的歌剧《奥尔甫斯》是在J. 佩里和G. 卡奇尼的同一题材歌剧《欧里狄克》出版后6年写成的，但扩大为5幕。这部歌剧表明蒙泰韦尔迪完全掌握了主音音乐的写法，感情表现更加富于变化，独唱部分有较高的技巧性，和声丰富多彩，重唱有牧歌风，并且还加进了舞曲和序奏（称“托卡塔”），他的另一部歌剧《波佩娅封后记》是他在75岁高龄时写的。剧的主旨由序幕提出来：命运、道德、爱情三女神争论谁控制人的力量最强，结果是爱情的力量最强。剧中的罗马名妓想当皇后，她勾引上尼禄皇帝，唆使他同皇后离婚，最终实现了自己的野心，加冕为后。有的评论家认为此剧突破恶有恶报、善有善报的旧套，在揭露情欲的罪恶方面近似19世纪批判现实主义的思想倾向。现仅存其歌剧3部和一个片段，多数早已散佚。



C. 蒙泰韦尔迪的歌剧《奥尔甫斯》

【米尼奥内，F.】

（Francisco Mignone，1897～　）巴西作曲家。1897年9月3日生于圣保罗。幼年从父亲学习长笛与钢琴。后进入圣保罗音乐学院，兼学钢琴、长笛与作曲，1917年毕业。曾创作《卡拉木鲁》、《乡居组曲》等管弦乐曲，并从事指挥。1920年赴意大利米兰音乐学院深造。1921年，他创作了以18世纪的巴西为背景的歌剧《钻石商》。其中第2幕的《孔加达》后来改编为管弦乐曲，成为米尼奥内最知名的作品。

米尼奥内是巴西最著名的作曲家之一。他一开始从事作曲就注意从巴西民歌中汲取养料。他的创作体裁多样，作品的旋律鲜明，音乐充满民族舞曲的节奏特征，富有生气。他在20年代创作的管弦乐曲有交响诗《莫默斯》、《酒神节》、《古老的乡村传奇》、《沉默的高坛》，交响舞曲《石景》。30年代写了4首钢琴与管弦乐的《巴西幻想曲》、舞剧《小皇帝的马拉卡图》，运用了民族乐器的管弦乐曲《巴图卡热》以及《劳动交响曲》等，都具有巴西的民族特色。1942年米尼奥内赴美指挥美国国家广播公司交响乐团演出自己的作品《教堂盛会》，获得成功。50~70年代又创作了交响曲、各种乐器的协奏曲、奏鸣曲、合唱曲与歌曲等大量作品。

【莫扎特，L.】

（Leopold Mozart，1719~1787） 奥地利作曲家、小提琴家。W. A. 莫扎特的父亲。1719年11月14日生于奥格斯堡，1787年5月28日卒于萨尔茨堡。最初在



幼年的W. A. 莫扎特在一场音乐会里，坐于父亲与萨尔茨堡大主教中间。

萨尔茨堡的本尼狄克大学读神学，想成为教士，后转向音乐。1740~1743年在图恩及塔克西斯伯爵的私人乐队中拉小提琴。1743年参加萨尔茨堡大主教的宫廷乐队，并从事作曲。1757年被任命为宫廷作曲家，1762年担任乐队长。他的音乐生涯因儿子——著名维也纳古典乐派作曲家W. A. 莫扎特的出生和成长而逐步中断。他全力培养儿子，从1762年起即带他到处旅行演奏。W. A. 莫扎特的成就中有相当部分应归功于他。他自己也写过不少作品，有交响曲、清唱剧、室内乐、弥撒曲及小型器乐曲等。他于1756年写成的《小提琴教材》一书，在今天仍具有一定价值。

【莫扎特，W. A.】

（Wolfgang Amadeus Mozart，1756~1791） 奥地利作曲家，维也纳古典乐派的代表人物。1756年1月27日生于萨尔茨堡，1791年12月5日卒于维也纳。

生平 莫扎特出生在一位宫廷乐师的家庭。3岁起显露音乐才能，4岁跟父亲学习钢琴，5岁作曲，6岁又随父亲学小提琴，8岁创作了一批奏鸣曲和交响曲，11岁写了第1部歌剧。他仅仅活了36岁。繁重的创作、演出和贫困的生活损害了他的健康，使他过早地离开了人世，他的音乐作品成为世界音乐宝库的珍贵遗产。

少年时期（1762~1773） 1762年，6岁的莫扎特在父亲的带领下到慕尼黑、维也纳、普雷斯堡作了一次试验性的巡回演出，获得成功。1763年6月~1773年3月，他们先后到德国、比利时、法国、英国、荷兰、意大利等国作为期10年的旅行演出均获成功。这些旅行演出对莫扎特的艺术发展产生了积极影响。他有机会接



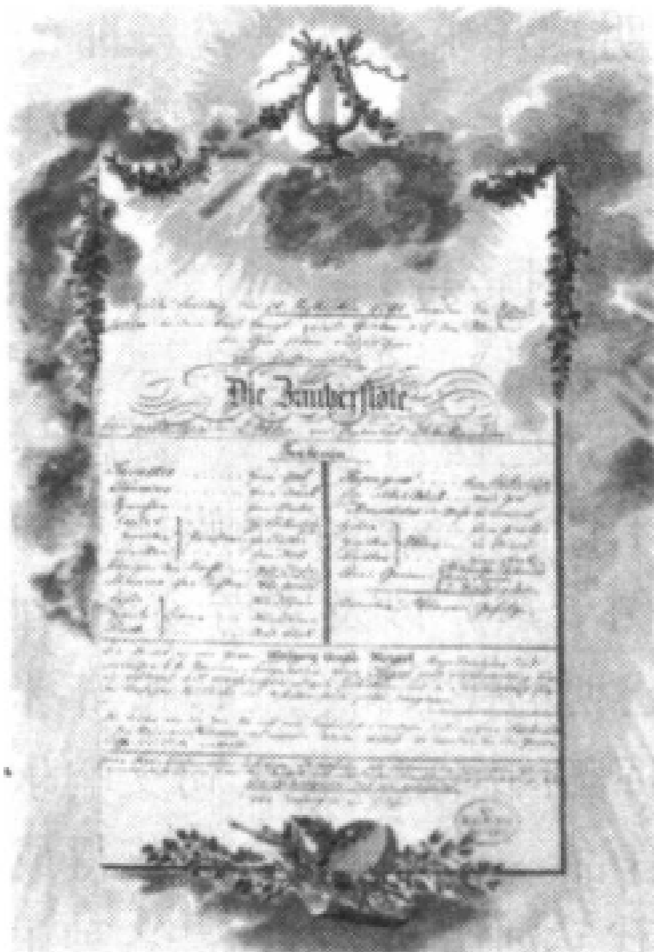
W. A. 莫扎特像

触到欧洲当代最先进的音乐艺术——意大利歌剧、法国歌剧、德国的器乐，又结识了作曲家J. C. 巴赫、G. B. 马蒂尼、G. B. 萨马蒂尼等，跟他们学习作曲技术，这使他以后能够成为他那个时代在创作上风格最为广泛的一位作曲家。少年莫扎特在旅行演出中一方面熏染了贵族上流社会的风尚礼仪和华丽的艺术风格；另方面因处于市民音乐家的低下地位，也养成了清高自傲、蔑视权贵的性格。而带有商业性质的繁重的演出任务，又摧残了他的健康。

这一时期，莫扎特在伦敦出版了6首哈普西科德和小提琴（或长笛）的奏鸣曲，写作了3首交响曲和歌剧《虚伪的善意》（1768）、《巴斯蒂安与巴斯蒂娜》（1768）、《本都国王米特里达特》（1770）、《卢齐奥·西拉》（1772）等作品。有些作品反映了他受J. C. 巴赫的影响。这一时期的作品已经显示莫扎特创作体裁的广泛性和他对歌剧创作的兴趣。



坐在拨弦古钢琴前的莫扎特在凡尔赛举办一场个人音乐会。



1791年9月30日《魔笛》首演时的海报，几个月之后莫扎特就去世了。

成熟时期（1774～1781）　1773年底，莫扎特返回萨尔茨堡，在父亲的辅导下，弥补被中断了的音乐与文化的学习，同时利用旅行中获得的知识与素材，创作了大量的作品。包括歌剧《假园丁》（1775）和《牧人王》（1775）。

这时已经成人的莫扎特，对自己卑微的奴仆地位感到不满。为了争取人身与创作的自由，他经过激烈的斗争，终于在1777年9月获得大主教的同意，又跟母亲进行了两年的旅行演出。为了另谋职位，以便永远离开萨尔茨堡，他先后在慕尼黑和曼海姆教学、演出，进一步加深了对不平等制度的认识和体会。在曼海姆时，他得到一些市民音乐家的帮助与同情，并接触到当时欧洲重要的曼海姆乐派，听到第一流管弦乐队的演奏。1778年5月，他回到巴黎，由于母亲病逝，加上未能谋到职位，不得不在1779年1月返回萨尔茨堡。

这一时期，莫扎特在曼海姆创作了2首长笛协奏曲、1首双簧管协奏曲、7首

钢琴小提琴奏鸣曲、3 首钢琴奏鸣曲，这些作品反映了曼海姆乐派的影响。在巴黎，他还写了《巴黎》交响曲、交响协奏曲、管弦乐序曲、长笛和竖琴协奏曲、长笛弦乐四重奏、4 首钢琴变奏曲、4 首钢琴奏鸣曲等。第 2 次途经曼海姆时，写了一些宗教音乐、3 部交响曲、小提琴中提琴的交响协奏曲、小夜曲、嬉游曲、两架钢琴的协奏曲、3 首风琴协奏曲等。1780 年完成了歌剧《伊多梅纽》的创作。



莫扎特用过的钢琴

这一时期莫扎特的作品，在内容上反映了当时狂飙运动思潮的影响，在形式上出现了新的因素，如奏鸣曲式第 1 乐章的呈示部，出现了与第 1 主题相对比的第 2（或更多的）主题；在再现部中，常常改换主题出现的次序，有时对主题材料也进行了不同于呈示部的处理；在第 1、2 乐章间，有了强烈的力度对比等等。这些手法，增强了他的音乐作品的戏剧性，使古典奏鸣曲式进一步形成。

维也纳时期（1781～1791）　莫扎特再也无法忍受大主教的凌辱，毅然向大主教提出了辞职，到维也纳谋生。他是奥地利历史上第一个有勇气和决心摆脱宫廷和教会，维护个人尊严的作曲家。但是以后



莫扎特最伟大的歌剧《费加罗的婚姻》第一幕的场景和人物

他虽然名义上是一位自由作曲家，实际上仍然无力抗争封建社会对他的压迫。生活的磨难对他的思想和创作产生了深刻的影响，在维也纳的 10 年，成为他创作中最重要的 10 年。1781 年，他和大主教决裂后，写出了著名的歌剧《后宫诱逃》。该剧于 1782 年 7 月首演，获得很大成功。1782 年，他在没有征得父亲的同意的情况下，同一位曼海姆音乐家的女儿康施坦丝·韦伯结了婚。莫扎特和当时正在维也纳的 J. 海顿结下了深厚的友谊，他向海顿学习了四重奏和交响曲创作的经验，并写了 6 首弦乐四重奏赠送给海顿。1784 年，他参加了“共济会”，是维也纳第八支部的成员。他热心地参加了这个带有资产阶级启蒙思想色彩的秘密宗教团体的活动，对它所宣扬的自由、平等、博爱的思想有强



歌剧《费加罗的婚姻》的场景

烈共鸣，并在这种思想的启示下写出了许多作品。

1785 年，一度倒闭了的维也纳民族剧院恢复，莫扎特有了从事歌剧创作的机会。他写了一部滑稽戏《剧院经理》(1786 年演出)。1786 年完成并上演了《费加罗的婚姻》，该剧的影响很大，甚至在布拉格也家喻户晓。1787 年《唐璜》完成并得到演出。



莫扎特像

在维也纳，莫扎特发现了 J. S. 巴赫的作品。他对巴赫的复调技法进行了深入的学习和研究。这对他后期的创作起了重要影响。

1789 年 4 月，贫困中的莫扎特，由他的学生卡尔·利希诺夫斯基公爵带领，到柏林、德累斯顿、莱比锡等地演出。虽然轰动一时，却未能解脱他的经济困境。1790 年 1 月，他的歌剧《女人心》上演。2 月，皇帝去世，莫扎特向继任皇帝利奥波德二世请求接任宫廷乐长 L. 霍夫曼的职位，得到同意，但未实现。1791 年，他写了歌剧《蒂托的仁慈》，未获成功。同年 9 月写了最后一部歌剧《魔笛》，并在重病中写作大型宗教音乐作品《追思曲》，未能全部完成，便与世长辞了。死后被葬在维也纳贫民公墓的一个不知名的地方。

创作 莫扎特的短暂一生写出了大量的音乐作品，体裁形式涉及到各个领域，留下了许多不朽的杰作。

歌剧 莫扎特的主要创作领域是歌剧。他一生的 36 年中，有 25 年在从事歌剧创作，共写了 20 余部。其中《费加罗的婚姻》、《唐璜》和《魔笛》最具代表性。

《费加罗的婚姻》取材于当时在奥地利被禁演的 P. A. C. de 博马舍的话剧，歌剧脚本由意大利诗人 L. 达·蓬泰改编，1786 年首演。改编后的脚本虽然削弱了原剧对封建社会的抨击，增添了抒情性的描写，但仍不失原作的批判精神而且揭露和讽刺了以伯爵为代表的封建贵族的虚伪和骄奢淫逸的生活，颂扬了以费加罗、苏珊娜为代表的“第三等级”人民正直、机智、勇敢的品质，表现了同封建主义斗争必胜的乐观主义精神。莫扎特这部歌剧的主要贡献是没有沿用当时流行的意大利趣歌剧的滑稽、夸张和杂耍式的手法，而着重描绘了人物的性格，进行了心理刻划，增强了歌剧的抒情性，并在剧中发挥了重唱的技巧和表现力。

《唐璜》的脚本也由达·蓬泰改编。1787 年首演。它取材于西班牙一个有名的民间传说。当时，该传说有各种版本广泛流传于欧洲各国，并已有话剧、歌剧、芭蕾等艺术形式，莫扎特和达·蓬泰选用了 G. 贝尔塔蒂的歌剧脚本《石客记》(意大利作曲家 G. 加扎尼加作曲)，在剧情和人物方面作了较大的改动。通过贵族唐璜这个矛盾的人物及其欺骗、损害妇女行为的可鄙下场，揭露了封建贵族的腐烂生活，同时又肯定了主人翁蔑视封建礼教，追求幸福的一面。这是一部具有伦理道德意义的歌剧，反映了 18 世纪 80 年代末开始的德奥知识界对道德伦理问题的兴趣和关



W. A. 莫扎特的歌剧《魔笛》美国纽约歌剧院演出

心。它是莫扎特在意大利趣歌剧的基础上发展歌剧式戏剧的重要作品。在处理这部歌剧的音乐时，莫扎特加强了对人物的心理刻划，使人物的形象更为复杂、真实，同时运用戏剧化的重唱，增强歌剧的矛盾冲突。

《魔笛》是莫扎特1791年逝世前几个月写完和演出的最后一部歌剧。其脚本是由莫扎特的老朋友、热心于德国民族歌剧的一座小剧院经理E. 希卡内德提议并编写的。歌剧取材于维兰德的神话《露露》。通过主人公为追求理想而进行艰苦斗争，最后取得胜利的故事，歌颂了光明必将战胜黑暗的思想。这部歌剧所反映的思想，和莫扎特追求启蒙主义和对“共济会”的自由、平等、博爱的理想有密切的关系。其中几个主要角色可能隐喻了当时的社会现实中的人物。例如大祭司萨拉斯特罗使人联想到前不久去世的共济会首脑、莫扎特的朋友博恩。莫扎特采用了典型的新教众赞歌式的音乐塑造，使他的音乐具有庄严、崇高的性质；反面角色夜后，则可能是影射玛丽亚·特蕾西亚（她在位期间曾镇压共济会），这个角色需由技巧较高的花腔女高音扮演，其音乐表演难度较大而没有内在的感情；剧中的英雄塔米诺王子可能是比喻同情共济会的约瑟夫二世，他的音乐优美动人，采用的是正歌剧中的抒情咏叹调；帕米娜是人民高尚精神的象征，音乐十分优美；半人半鸟的幻奇性人物帕帕盖诺及其妻子是劳动人民的化身，他们的音乐带有鲜明的德奥民间风格。这部歌剧是莫扎特在德国及奥地利歌唱剧和神话剧的基础上，发展德国民族童话歌剧的代表作，它标志着18世纪德奥小歌剧发展告一段落，并为后来德国的浪漫主义歌剧的产生打下了基础，成为后者的先驱。

交响曲　莫扎特一共写了约50部交响曲，其中41部有编号，并象其他器乐作品一样可以分为若干组。交响曲大部分是早年受各种不同音乐风格影响写成的，因而带有模仿不同风格的痕迹。其中可以看到J. C. 巴赫，G. C. 瓦根赛尔 M. G. 莫恩，特别是海顿以及以J. 斯塔米茨为代表的曼海姆乐派等风格的影响。

莫扎特最有代表性的交响曲有7部。其中《第三十一交响曲》（《巴黎》）是为当时欧洲最杰出的交响乐团之一的巴黎交响乐团谱写的，具有巴黎的音乐风格和丰富的音响；《第三十五交响曲》（《哈夫纳》）实际上是一首小夜曲；《第三十八交

响曲》(《布拉格》)常被人们称作“没有小步舞曲的交响曲”，它只有3个乐章，不再是对意大利交响曲的风格模仿，而是一部地道的维也纳交响曲；《第三十六交响曲》(《林茨》)反映了莫扎特受海顿交响曲创作的影响。

莫扎特的最后3部交响曲——降E大调、g小调和C大调交响曲是他最优秀的交响乐作品。它们都写于1788年6~8月的6个星期之内。人们通常将它们划归为一个组，但三者之间各有其特点：降E大调《第三十九交响曲》明朗愉快，充满了诗意；g小调《第四十交响曲》富有戏剧性，有海顿式的乐观主义情绪，但在技法上又完全不同于海顿，被称为莫扎特的“英雄”交响曲；C大调《第四十一交响曲》(通常被称为《朱庇特》)宏伟豪迈，乐观向上，预示了L. van贝多芬的英雄性交响曲的出现。

莫扎特的交响曲(尤其最后3首)，是贝多芬之前的全部交响曲创作的最高成就。他的突出贡献在于重视各乐章之间以及乐章中的主题之间的对比性。

协奏曲 是除歌剧以外，莫扎特在音乐创作上贡献最为突出的体裁之一。他一生写了50余部各种独奏乐器与乐队的协奏曲。这些作品在巴罗克协奏曲的基础上，确立了18世纪古典主义协奏曲的结构原则：3个乐章对比并置的套曲结构(第1乐章奏鸣曲式，第2乐章是类似咏叹调式的抒情乐章，第3乐章具有舞蹈性或通俗性格)；双呈示部；独奏乐器有技巧性的华彩段等。同时加强了独奏乐器的地位，强调了它不同于协奏乐队的音乐性格。由于莫扎特的这些成就，使协奏曲不再片面表现技巧，而使之具有与交响曲同样深刻的意义。莫扎特成为近代协奏曲形式的创始人。

在莫扎特的协奏曲中，钢琴协奏曲占有突出的地位。共写了27部，其中代表作有d小调、c小调、A大调等。此外，还有7首小提琴协奏曲，其中G大调、A大调、D大调的3首比较突出。在管乐协奏曲方面，《A大调单簧管协奏曲》也很突出。其他是4首圆号协奏曲，1首《长笛、竖琴协奏曲》等。

奏鸣曲套曲 莫扎特写了17部钢琴奏鸣曲、6部小提琴奏鸣曲和35部钢琴小提琴奏鸣曲等，对古典奏鸣曲套曲的发展有一定的贡献，确立了维也纳古典乐派3个乐章的奏鸣曲套曲形式。在钢琴奏鸣曲方面，他完成了从哈普西科德风格到钢琴风格的过渡。在他80年代的钢琴奏鸣曲中，已使钢琴的效果和音域得到了发挥，如《A大调钢琴奏鸣曲》(1783)、《c小调奏鸣曲》(1785)等。前者体现了他的生活风俗性的特点，后者显示了尖锐的对比并置与戏剧性的力量，预示了贝多芬钢琴奏鸣曲的诞生。莫扎特的钢琴小提琴奏鸣曲，从意大利A. 科雷利、G. B. 萨马蒂尼等人的影响中逐步解放出来，形成了自己独立的风格。从1778年开始，莫扎特就将钢琴和小提琴两件乐器摆在同等重要的地位，如降E大调(1781)、降B大调(1784)、降E大调(1785)、A大调(1787)等几首都较成功。

室内乐 在莫扎特写作的23首弦乐四重奏中，最好的是献给海顿的6首(1773)，它们从不同的侧面反映了莫扎特的思想和风格——真挚亲切、明快开朗的性格和乐观主义的精神状态。与海顿、贝多芬不同的是莫扎特的天才不是表现在四重奏方面，而表现在五重奏上。其中最为突出的是《C大调弦乐五重奏》(1787)和《g小调弦乐五重奏》(1787)。前者在曲式结构、主题处理等方面有创新；后者

是一部悲剧性的作品，反映了作者对社会现实的忧虑与思考。此外，《A大调单簧管五重奏》和几首中提琴五重奏也被誉为他的代表作。

宗教音乐　由于职务的关系，宗教音乐在莫扎特的作品中占有很大部分。其中以他临终前创作的《追思曲》最有代表性。这部作品注入了作者对整个人生的深刻感受，表现了他作为市民音乐家一生所遭受到剥削、屈辱、冷遇、贫困的痛苦和他对光明欢乐始终不渝的追求与向往。莫扎特写了乐曲的大部分，剩下的由他的学生F. X. 叙斯迈尔忠实地按照他的计划和风格予以完成，并于1793年12月以瓦尔泽格伯爵作曲的名义演出。

除上述各种体裁外，莫扎特还写了大量的嬉游曲、小夜曲、舞曲等。在这些风俗性的作品中，莫扎特采用了民间音乐的因素，反映了他和民间音乐的联系，它们大都具有轻松活泼的特点。其中《G大调弦乐小夜曲》影响较大，它既包含了清新欢畅、生动活泼的情绪，又具有宽广、纯朴的抒情性。

总的说来，莫扎特的创作成就遍及各个音乐领域。它们反映了18世纪末，处在被压迫地位的德奥知识分子摆脱封建专制主义的羁绊，对美好社会和光明、正义、人的尊严的追求。他的音乐风格具有诚挚、细腻、通俗、优雅、轻灵、流丽的特征，大都充满了乐观主义的情绪，反映了上升时期的德奥资产阶级乐观向上的精神状态；在维也纳后期的创作中，也出现了悲剧性、戏剧性的风格，对社会矛盾的反映更趋深刻。

【穆索尔斯基，М. П.】

（Модест　Петрович　Мусоргский，1839～1881）　俄国作曲家。



穆索尔斯基像

生平　1839年3月21日穆索尔斯基生于普斯科夫省托罗别茨县卡列沃村，父亲是庄园主。6岁起在母亲指导下学习钢琴。乡村的生活、农奴保姆的哺养，使他对农民和俄罗斯民间音乐怀有深厚的感情。1849年进圣彼得堡的彼得罗帕甫洛夫学校学习。1852～1856年在近卫军士官学校学习，同时跟A. A. 格尔凯学钢琴，并尝试作曲。1852年出版了他的第1首作品——波尔卡《陆军准尉》（钢琴曲）。1856年毕业后去军队服役，先后结识了Ц. А. 居伊、А. С. 达尔戈梅日斯基、В. В. 斯塔索夫和М. А. 巴拉基列夫，这对他一生的艺术道路起了决定性的影响。1858年他辞退军职，在巴拉基列夫指导下专事作曲，并成为"新俄罗斯乐派"（即"强力集团"）中最激进的成员。50年代末至60年代初写了一些管弦乐曲、钢琴曲和歌曲，还为古希腊悲剧《奥狄浦斯王》（索福克勒斯原著）写配乐。1861年沙皇政府被迫宣布废除农奴制后，他回到家乡，将祖传的土地和家产分给农民。1863年返回圣彼得堡，进一步受到了以Н. Г. 车尔尼雪夫斯基为代表的俄国革命民主主义思想的影

响，经历了深刻的思想转变，形成了进步的世界观与艺术观。他的民主思想倾向和现实主义的创作原则，充分体现在他的作品中。他一生中具有代表性的作品均产生在这个时期。穆索尔斯基的后半生在贫困中度过，精神上受到官方和保守势力的打击，物质上没有生活保障，靠替人弹钢琴伴奏、教书和当公务员糊口。1881 年 3 月 28 日卒于圣彼得堡。

创作 在穆索尔斯基的创作领域中，歌剧处于首要位置。他总共写了 5 部歌剧，但都没有完成，由后人续完。最初的两部歌剧《萨朗宝》（根据 G. 福楼拜的小说，1863 ~ 1866）和《婚事》（根据果戈理喜剧改编，1868），虽然尚不成熟，但是进行了有益的探索。在《萨朗宝》中，作者强调了人民解放的主题思想，注意群众场面的描写，其中一些片断后来移用在《鲍里斯·戈都诺夫》中。《婚事》则在音乐与语言的关系方面，在角色的个性化方面，做了创造性的尝试。穆索尔斯



根据穆索尔斯基代表作改编的电影《鲍里斯·戈都诺夫》一镜头

基在歌剧创作上的最高成就体现在《鲍里斯·戈都诺夫》和《霍万斯基乱党》这两部歌剧中。《鲍里斯·戈都诺夫》（根据普希金的同名悲剧，1874 年首演）是 1 部新型的历史歌剧，作曲家根据普希金的原著予以重新构思，使歌剧的历史背景处于农民革命风暴的前夜，通过塑造人民群众的历史群像和刻画沙皇鲍里斯的内心矛盾，尖锐地反映了人民与暴君的对立冲突，同时又深刻地揭露了贵族统治阶级内部的争权夺利。为适应戏剧情节的需要，作者一方面运用了多层次、多线条的合唱，表现在不同场合下人民群众的集体形象（如在修道院强迫人民请求鲍里斯登皇位的场景）；另一方面又采用朗诵调风格的独唱刻划典型人物的性格（如内心充满矛盾的沙皇鲍里斯，象征俄罗斯人民苦难遭遇的疯僧），同时又注意对戏剧发展情节的典型环境的烘托（如鲍里斯在克里姆林宫广场上的加冕仪式，立陶宛边境小酒店的场景，波兰贵族宫廷生活场景等）。而整个歌剧的音乐语言则是具有鲜明的民族风格和作者独特的创作个性。《霍万斯基乱党》（根据斯塔索夫提供的史料自编剧本，1872 年开始创作，死后由 H. A. 里姆斯基 - 科萨科夫续完，1886 年首演）以 17 世纪末彼得一世时期射击军统领霍万斯基发动叛乱的史实为题材，形象地再现了俄国历史的画面。与《鲍里斯·戈都诺夫》相比，其情节线索更为繁复，人物形象更为多样，涉及充满尖锐矛盾和冲突的俄国社会生活的广阔领域。但是主题思想不够集中和明确，结构较为松散。在不同人物的性格描写上局限于独立完整的歌曲或咏叹调。尽管如此，其富于民族特色的多侧面的群众场面，显示了现实主义的艺术力量。此外，《索罗钦斯克集市》（根据果戈理原著，1916 年居伊续完，1917 年首演）是穆索尔斯基的 1 部喜歌剧，它综合了乌克兰歌唱旋律和口语音调，并以抒情和滑稽闹剧相结合的方式，再现了民间风俗生活，刻划了喜剧性的人物性格。

声乐浪漫曲和歌曲也是穆索尔斯基创

作的重要领域。他总共写了67首歌曲，包括多种的题材内容。其中有描绘贫苦人民形象的《老乞丐之歌》（1863）和《卡利斯特拉特》（1864）；有反映旧俄农民辛酸生活的《睡吧，农家的孩子》（1865）、《戈帕克》（1866）、《叶辽穆什卡摇篮曲》（1868）和《孤儿》（1868）；有针对社会陋习进行嘲讽的讽刺歌曲《神学院学生》（1869）、《跳蚤之歌》（1879）；有细致描绘幼儿天真性格和心理的《儿歌》组曲（7首，1868～1873）；有表现平民阶层饱经心灵创伤、深感孤独绝望的声乐套曲《没有阳光》（1874）和《死之歌舞》（1877）等。作者在这些声乐作品中不仅真实而客观地反映了当时的社会生活，鲜明而生动地刻划了众多的人物性格，而且倾注了个人的感情体验，对人民的悲惨遭遇寄以无限同情。在艺术手法上，作者继承和发展了A. C. 达尔戈梅日斯基的注重音乐与语言结合的传统，创造了一种崭新的声乐朗诵旋律，其音调和节奏的任何一点细微变化都与歌词语气和感情色彩密切相关。作者善于吸取俄国民间音乐素材，采用生活中常见的音乐体裁和形式（如摇篮曲，进行曲，各种民间舞曲等），从而极大地增强了歌曲形象的真实性和生动性。

穆索尔斯基在器乐创作方面留下的作品不多，但却富有独创性。其中最有代表性的作品是《荒山之夜》和《展览会上的图画》。取材于民间神话传说的交响音画《荒山之夜》（1867）是俄罗斯标题交响音乐的杰作，它以构思新颖、形象逼真和色彩浓郁而引人入胜。钢琴组曲《展览会上的图画》（1874）是有感于亡友、画家B. A. 哈特曼的遗作展览而作。它以鲜明的音乐语言将视觉形象复活，同时又抒发了作者的真切感情。在和声手法、曲式结构和钢琴织体方面有新的探索。这独树一帜的作品吸引了许多作曲家为它配器，其中M. 拉韦尔的改编曲获得了最广泛的流传。

穆索尔斯基的创作具有揭露社会黑暗、反映人民疾苦的批判现实主义的倾向，在艺术风格上有浓郁的俄罗斯民族特点和独特个性，在音乐语言和艺术形式上有大胆的创新。然而，在世时他的艺术成就除斯塔索夫等少数有远见的人士给以肯定的评论外，常常受到指责和非难，以至酿成了他晚年的悲剧。他在艺术上的探索，自19世纪末～20世纪初以来，越来越获得了广泛的承认。不少著名的作曲家，如C. 德彪西、拉韦尔、L. 雅纳切克、C. C. 普罗科菲耶夫、Д. Д. 肖斯塔科维奇、Г. B. 斯维里多夫等人的创作，都不同程度地受到穆索尔斯基的影响。

【尼尔森，C.】

（Carl Nielsen，1865～1931） 丹麦作曲家。1865年6月9日生于索尔特伦，1931年10月3日卒于哥本哈根。自幼随父亲学习小提琴和小号。1879年在家乡欧登塞参加军乐队任小号手。1884年人哥本



尼尔森像

哈根音乐学院，主修小提琴，兼学音乐理论和钢琴。1889～1905年任皇家小教堂第2小提琴手。在此期间，于1890～1891年赴德国、法国、意大利等国学习、访问并从事创作。1908～1914年任哥本哈根皇家剧院指挥。1915年在哥本哈根音乐学院从事行政和教学工作，1931年任院长。尼尔森的6部交响曲各具特色：《第一交响曲》（1890～1892）表现出J. 勃拉姆斯的交响曲风格的影响；《第二交响曲》（亦称《四种气质》交响曲，1901～1902）的4个乐章分别表现急躁、恬静、忧郁和乐观等四种情感；《第三交响曲》（亦称《宏大交响曲》，1910～1911）以鲜明的民族特色著称；《第四交响曲》（亦称《永不熄灭交响曲》，1914～1916）虽写于第一次世界大战期间，但仍洋溢着生命的活力；《第五交响曲》（1921～1922）只有两个乐章，富有强烈的戏剧性；《第六交响曲》（亦称《纯朴交响曲》，1924～1925）是一部悲剧性作品。尼尔森的歌曲形式简洁，形象鲜明而富有热情。他还写过两部歌剧《扫罗和大卫》（1898～1901）、《假面舞会》（1904～1906）以及其他器乐作品。尼尔森的音乐活动对20世纪丹麦和斯堪的纳维亚国家的音乐产生很大影响，被誉为丹麦音乐史上伟大的作曲家。

【诺拉克，R.】

（Rikard Nordraak，1842～1866） 挪威作曲家。1842年6月12日生于克里斯蒂安尼亚，1866年3月20日卒于柏林。1857年在哥本哈根从丹麦歌唱家、作曲家C. L. 格拉克学音乐。1859年在柏林从T. 库拉克学钢琴，从F. 基尔学作曲。半年后回到克里斯蒂安尼亚，又从R. 马格努斯继续学习，并加入了“新挪威协会”，接受新民族文学艺术运动的影响。他热爱挪威民族音乐艺术，重视收集民间音乐。1864年他和E. 格里格等人一起建立了“优特皮音乐协会”。该协会以演奏斯堪的纳维亚青年音乐家的作品为宗旨。诺拉克短暂的一生，作品数量不多，主要有歌曲《是的，我们爱我们的国家》（后被定为挪威国歌），为B. 比昂松的剧本《苏格兰女王玛丽·斯图亚特》和《西格尔特恶王》写的配剧音乐、4首钢琴舞曲和几首歌曲。诺拉克艺术观对格里格产生了影响。他以倡导民族音乐艺术而载入挪威音乐史册。

【珀塞尔，H.】

（Henry Purcell，1659～1695） 英国作曲家。1659年生于伦敦，1695年11月21日卒于伦敦。1669年起在皇家小教堂

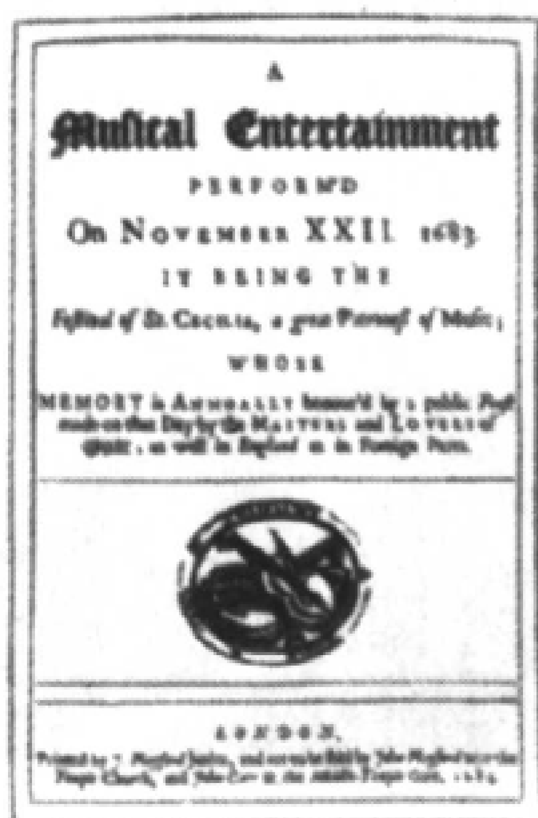


H. 珀塞尔像

唱诗班当歌童。1673年因变声改任国王乐器助理保管员。后又从事调音，抄谱等工作。1677年起为皇家弦乐队作曲，1679年任威斯敏斯特教堂管风琴师。1682年任皇家小教堂管风琴师。1683年任国王的管风琴制造和乐器保管员。珀塞尔的创作领域宽广，包括了当时用于宫廷、教堂、舞台、私人娱乐等场合的各种音乐体

裁：颂歌、欢迎歌；宗教赞美歌、仪式歌；世俗的独唱曲、轮唱曲、合唱曲；器乐曲，尤其是维奥尔琴幻想曲、奏鸣曲、管风琴曲、哈普西科德曲、重奏曲及戏剧音乐。其中最重要的是戏剧音乐。

珀塞尔的戏剧音乐是同英国民族歌剧的产生联系在一起的。当时英国没有自己的歌剧，而宫廷一味崇尚外国音乐，对本国的歌剧事业不予支持。在这样的条件下，珀塞尔共写了 49 部戏剧音乐作品，综合了英国戏剧、诗歌、假面剧、民间歌曲和舞蹈、器乐曲等多种形式。其中有的接近歌剧体裁，如《女预言家》（1690）、《亚瑟王》（1691）、《小仙后》（1692）、《印度女王》（1695）等；有的只是带有序曲、独唱、合唱和舞曲的话剧；完整的歌剧作品只有一部《狄多与埃涅阿斯》（1689）。它由 N. 塔特根据古罗马诗人维尔吉的史诗《埃涅阿斯纪》第 4 卷编成歌剧脚本，音乐朴素而富于表情，特别是采


A
Musical Entertainment
PERFORM'D
On November XXII. 1683.
IT BEING THE

WHOSE

LONDON,

珀塞尔的《圣塞西利亚颂歌》的卷首插图，1684 年出版。他一共为圣塞西利亚节创作了四首颂歌，最后一首作于 1692 年。

用了英国民歌曲调，具有一定的民族特色。他以自己的独特风格，综合了 17 世纪英国音乐的成就，并接受了意大利、法国音乐的影响，成为 W. 伯德以后英国音乐文化最突出的代表人物。



珀塞尔画像（根据 19 世纪画像描摹）

【普朗克，F.】

（Francis Poulenc，1899 ~ 1963）　法国作曲家、钢琴家。1899 年 1 月 7 日生于巴黎，1963 年 1 月 30 日卒于同地。5 岁从母亲学钢琴，1914 年从西班牙钢琴家 R. 比涅斯学习。1917 年后与 A. 奥涅格、D. 米约、E. 萨蒂相识，并作《黑人狂想曲》献给萨蒂。1918 ~ 1921 年应征入伍。1920



普朗克像

年成为法国"六人团"的成员。1921～1924年从C. 科什兰学习。1924年为C. П. 佳吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团作舞剧《母鹿》，名声大振。1935年一度转向宗教音乐的创作。第二次世界大战期间留在巴黎，为悼念西班牙文学家F. 加西亚·洛尔卡写《小提琴奏鸣曲》；为法国诗人P. 艾吕雅的诗谱写具有爱国思想的康塔塔《人类的形象》，预言解放，表现对法西斯的蔑视。1947年作第1部歌剧《提瑞西阿斯的乳房》。1953～1956年作第2部歌剧《加尔默罗会修女的对话》，评论家认为是现代优秀歌剧之一。1958年作独幕歌剧《人声》，全剧长40分钟，只有一个女主角在台上与她的情人通电话，但通过她的独唱及聆听对方谈话的沉默，反映出一个社会性悲剧。

普朗克的创作领域宽广，包括各种体裁。他的作品从轻松活泼，富于娱乐性逐渐转变为寓有一定政治和社会背景的严肃题材。他依据法国民歌传统，发展了C. 德彪西的音乐韵律原则与M. П. 穆索尔斯基的声乐朗诵方法。他的曲调富于歌唱性，有"法国的舒伯特"之称。

【普罗科菲耶夫，C. C.】

（Сергей Сергеевич Прокофъев，1891～1953） 苏联作曲家、钢琴家、指挥家。1891年4月23日生于乌克兰的松措夫卡村（今顿涅茨克州红村），父亲是管理地主庄园的农艺家，母亲擅长钢琴，是他的音乐启蒙老师。普罗科菲耶夫5岁开始学钢琴及作曲，随后陆续写出了歌剧、钢琴曲等一系列童年作品。经C. И. 塔涅耶夫推荐，1902和1903年夏季从P. M. 格利埃尔学习作曲。1904年考入圣彼得堡音乐学院，师事A. K. 利亚多夫（作曲）、



普罗科菲耶夫像

H. A. 里姆斯基—科萨科夫（配器）、B. Я. 维托尔（曲式）、A. H. 叶西波娃（钢琴）、H. H. 切列普宁（指挥）。1909年毕业于作曲班，1914年又毕业于指挥班和钢琴班，因演奏自己创作的《第一钢琴协奏曲》而获安东·鲁宾斯坦奖。

音乐学院的年代为普罗科菲耶夫打下了作曲和钢琴技巧的坚实基础。然而他不满足于传统作曲技法的学习，对新浪漫主

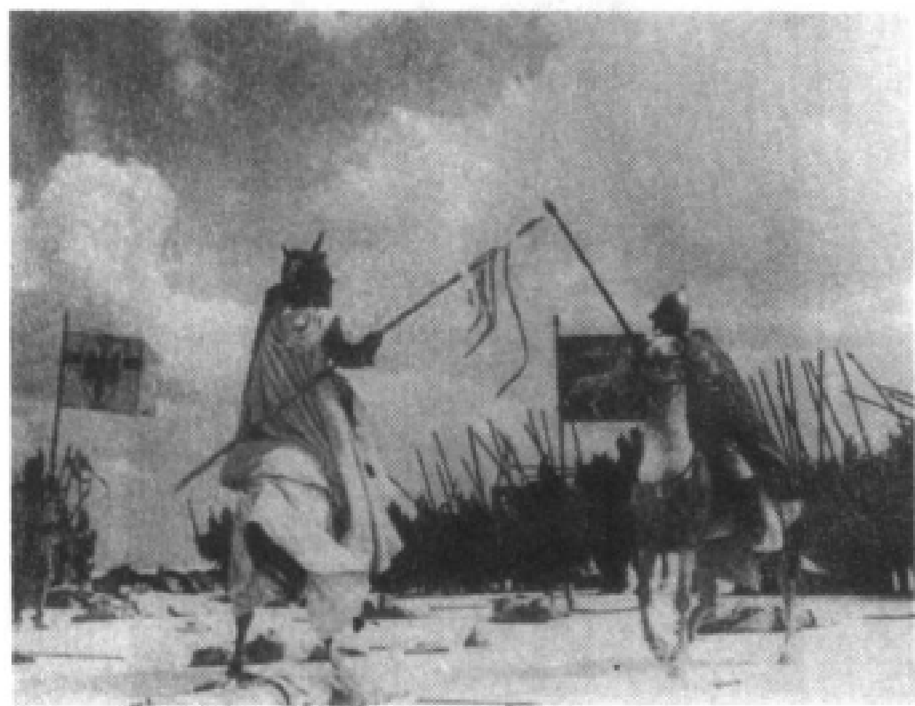


1910年，普罗科菲耶夫在尼科波尔。

义和俄罗斯学院派的美学价值深感怀疑；他开始醉心于当代最新的音乐风格和音乐思想的探索。在这方面的志同道合者是比他年长10岁的挚友H. Я. 米亚斯科夫斯基。但普罗科菲耶夫并未趋附时尚而成为A. H. 斯克里亚宾象征主义的追随者或C. 德彪西印象主义的门徒，对他影响较大的

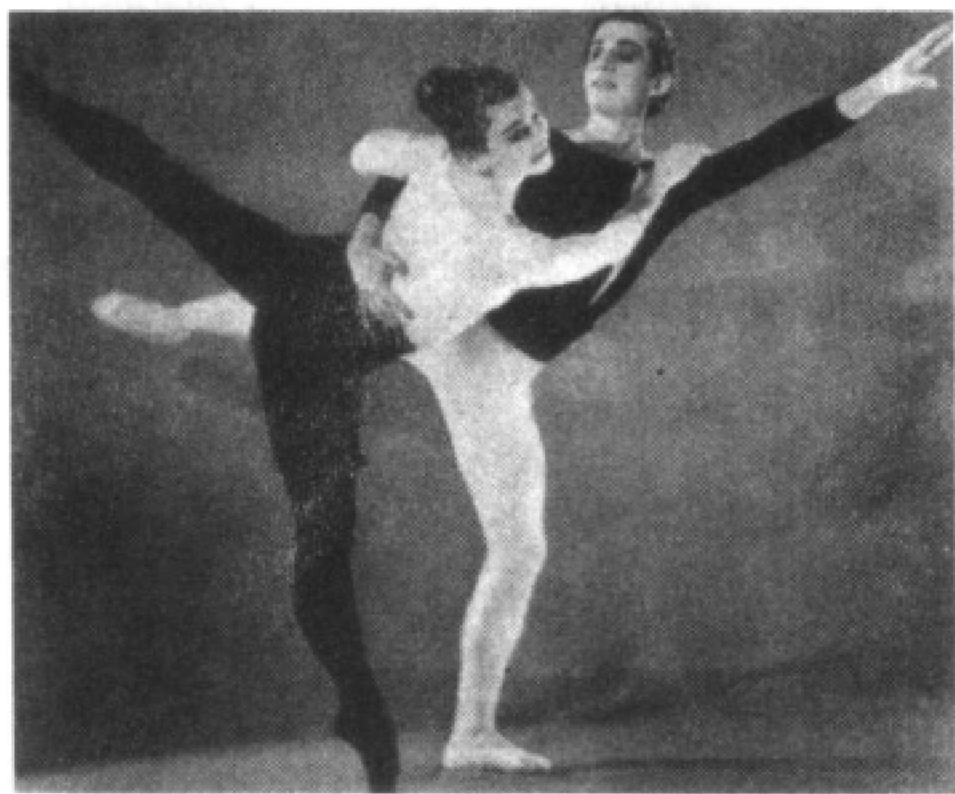
是I. F. 斯特拉文斯基的早期创作，以及戏剧、绘画、诗歌的一些新潮流。普罗科菲耶夫的创作大致可划分为3个时期。

第1时期（1918年以前） 这一时期的特征是不断地探索和风格的急剧变化。从童年稚气的钢琴童话和加沃特舞曲一变而为强烈的结构主义（如钢琴曲《托卡塔》1912）；从W. A. 莫扎特风格的古典主义（《小交响曲》1909，1915年修订）一变而为犷悍的野蛮主义（《斯基夫组曲》，1915；康塔塔《他们七人》，1918）；从早期浪漫曲（作品第9号）的传统风格一变而为将散文音乐化的音调试验（音乐童话《丑小鸭》，1914；抒情心理歌剧《赌徒》，1916，1927年修订）。他反对当时风行的柔弱伤感的艺术风格和习惯性的“美”感标准，主张刚健有力的。甚至强烈到刺激感官的艺术效果。他这一时期的作品常常迸发着节奏的力量，充满活力、热情，富于奇思异趣；调性范围也因多调式和色彩性和声的运用而得到大胆扩展；俄罗斯民间因素被赋予了崭新的面貌；钢琴写法也作了新颖的处理。他的革新探索得到圣彼得堡音乐社团“现代音乐协会”和一些人士的支持，但也经常在赞赏者和



爱森斯坦执导的史诗影片《亚历山大·涅夫斯基》，由普罗科菲耶夫配乐。

反对者之间引起激烈的意见冲突。这一时期他还写有下列著名作品：《第一钢琴协奏曲》（1911）、《第二钢琴协奏曲》（1913），《第一小提琴协奏曲》（1916～1917），钢



普罗科菲耶夫的《古典交响曲》在圣彼得堡演出时的剧照

琴小品套曲《昙花一现》（1915～1917），《第一交响曲》（《古典交响曲》，1917）。

第2时期（1918～1933） 1918年春，普罗科菲耶夫离开了祖国，在欧美侨居了15年。1919年他为美国芝加哥剧院作了童话喜歌剧《对三个橙子的爱》。这部以其欢快、乐观的格调而与20年代的西方歌剧大异其趣的作品并未得到观众的赏识。1920年在巴黎和伦敦接踵上演了他的舞剧《关于作弄七个小丑的小丑的故事》（通称《小丑》，1915，1920年修订），管弦乐《斯基夫组曲》和康塔塔《他们七人》，从而开始赢得西欧舆论的承认。1921年完成的《第三钢琴协奏曲》也大受欢迎，它融合着悠长的俄罗斯歌调及饱满的动力性和明朗情绪，是他的最佳作品之一。

普罗科菲耶夫在这一时期与法国“六人团”接近，并进一步探索更为复杂的半音化风格。他写作了《第二交响曲》（1924）——大都市主义所具有的典型的结构手法（几个“各自为政”的固定歌调声部生硬的叠置）与俄罗斯歌调及其巧妙的变奏发展相结合；《第三交响曲》

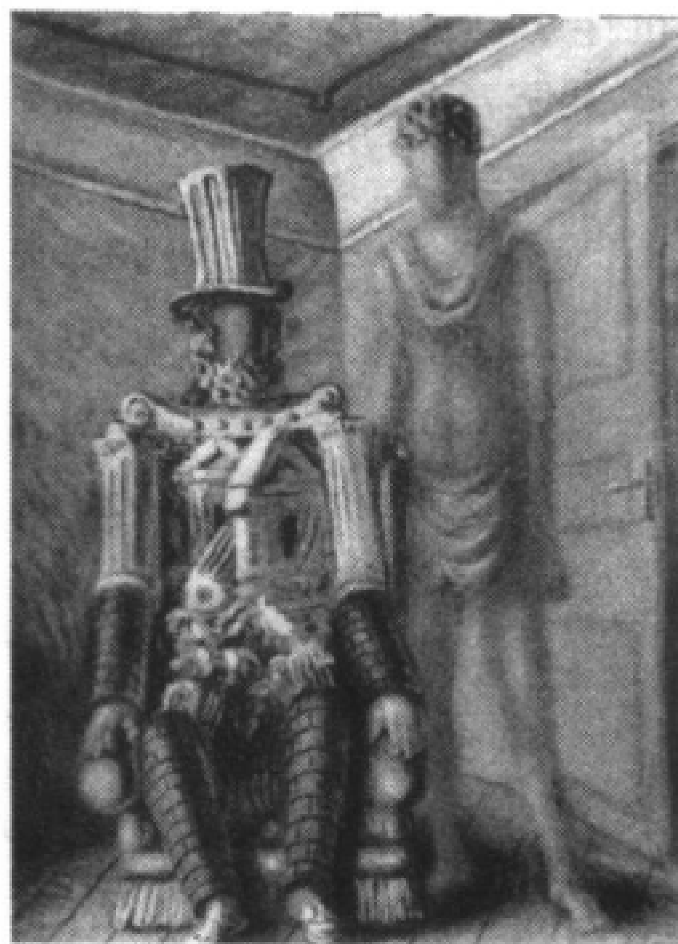


普罗科菲耶夫和妻子莉娜的合影

(1928)——以其歌剧《火天使》(1919～1927)的音乐为基础，是1部音乐语言极其复杂的表现主义交响戏剧；《第四交响曲》(1930)——以他的舞剧《浪子》(1928)的音乐为基础，是作者对优美的抒情和明澈的管弦乐织体的新探索。此外，他还写有以结构主义音乐表现“红色俄国”的舞剧《钢铁的跳跃》(1926)、《在第聂伯河上》(1931)，《第四钢琴协奏曲》(1931)、《第五钢琴协奏曲》(1932)等。普罗科菲耶夫逐渐认识到，脱离祖国对他的创作发展产生了不良影响，于是在1933年返回苏联。

第3时期(1933～1953) 返回苏联后的20年是他创作生涯的黄金时期。在他的作品中出现了新的题材内容(祖国及其历史和当代生活)；现实主义的和俄罗斯性格的艺术特征更为鲜明；音乐语言更为明晰而富于个性；史诗性、抒情性的创作面貌更为突出；传统的调性手段和旋律结构同20世纪艺术风格的融合也更为有机而自然。

这一时期他在歌剧和舞剧方面的成就特别显著。他完成了4部歌剧：《谢苗·科特科》(1939，根据B. П. 卡塔耶夫的小说《我是劳动人民的儿子》)描写国内战争时期乌克兰农村的斗争；《真正的人》(1947～1948，根据Б. Н. 波列沃依的同名长篇小说)塑造卫国战争时期的英雄人物；《修道院中的订婚礼》(1941，根据英国作家R. B. 谢里丹的小说《少女的监护人》)是1部抒情性的喜歌剧；《战争与和平》(1942，1953年修订，根据Л. Н. 托尔斯泰的同名长篇小说)是1部把抒情心理性和民族史诗性熔于一炉的爱国主义巨作，被公认为是普罗科菲耶夫歌剧创作的顶峰。这些歌剧的脚本都是由曲作者亲自执笔或参与编写，除了《修道院中的订婚礼》之外，全都是由文学原著摘编的散文唱词。歌剧基于贯穿发展的原则，很少采用分曲形式；声乐部分以旋律化的或说白化的朗诵调为主(继承了A. C. 达尔戈梅斯基和M. П. 穆索尔斯基的歌剧传统)；管弦乐部分则始终以复杂的交响性展开推动戏剧的情节发展。



基里诃为《浪子》一剧所绘制的布景

这一时期他创作的3部舞剧音乐《罗密欧与朱丽叶》(1935～1936)、《灰姑娘》(1941)、《宝石花的传说》(1949～



普罗科菲耶夫的《战争与和平》于1954年在佛罗伦萨音乐剧院演出时的布景

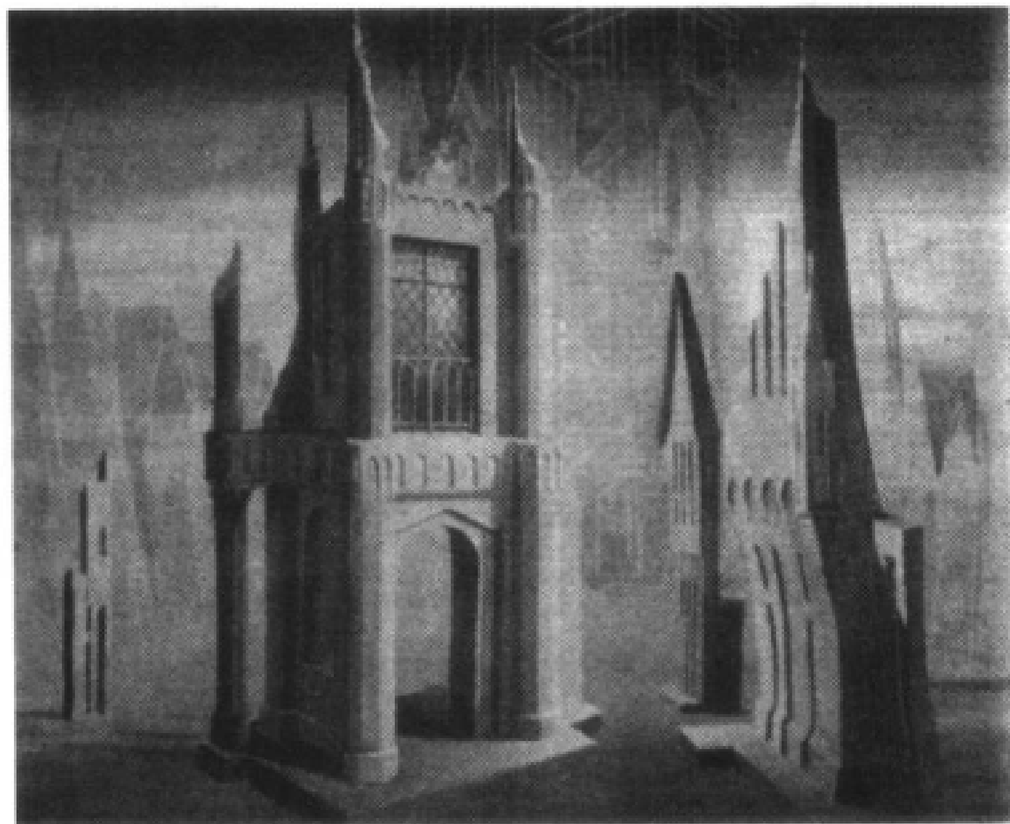
1953)，不论在思想的深度和艺术的完美性上都大大超过他前期的同类作品，是对这一体裁的创造性贡献。

他的《第五交响曲》(1944)、《第六交响曲》(1947)、《第七交响曲》(1952)分别侧重史诗性、戏剧性和抒情性的音乐形象，它们的问世都引起热烈反响，被视为苏联音乐的经典。特别是《第七交响曲》以其高度的艺术魅力为普罗科菲耶夫的创作生涯作出了光辉总结。

与歌剧、交响乐及电影音乐的创作紧密相联，形成了普罗科菲耶夫的康塔塔－清唱剧的风格。他写作了康塔塔《庆祝十月革命二十周年》(1936～1937)，以马克思、恩格斯、列宁、斯大林的原著摘录为唱词，试图概括无产阶级革命的发展；《亚历山大·涅夫斯基》(1939)，以他的同名电影音乐为基础，表现俄国人民反抗外敌入侵的史迹；《祝福》(1939)，以苏联民间诗歌为词，描绘当代农村生活的图景；《伊凡雷帝》(1942～1945)，根据他的同名电影音乐由指挥家A.Л.斯塔谢维奇于1961年编辑而成，反映了16世纪俄国的社会变革；清唱剧《保卫和平》(1950)表达了人民渴望和平的普遍心愿。这些作品题材多样，表现形式各具特色，大大扩展了这一体裁的艺术能量。

在其他器乐体裁方面，他的《第二小提琴协奏曲》(1935)、《大提琴交响协奏曲》(1950～1952)，以及一系列奏鸣曲，均成为演奏家的保留曲目。此外，他的交响童话《彼佳和狼》(1936)、组曲《冬日的篝火》(1949)等，以生动的艺术形象刻划了苏联少年儿童纯真的心灵，是奉献给孩子们的艺术珍品。

普罗科菲耶夫认为艺术家必须美化、歌颂和捍卫人的生活，引导人们走向光明的未来。他的作品中所固有的明朗乐观、富于活力的素质正是上述信念的体现。但他也从不回避通过创作对黑暗丑恶的生活阴暗面进行嘲讽和鞭笞。普罗科菲耶夫是一位艺术革新家，他并不特别倾向某一现代流派，不给自己限定某种必须恪守的作曲理论；他是根据自己的见解广泛继承西欧古典派、印象派、特别是“新俄罗斯乐派”的传统，兼收20世纪作曲技法的一些新成果，并独具匠心地汲取和处理民间音乐的音调、节奏和其他表现手法，从而形成了他自成一家的风格。1953年3月5日普罗科菲耶夫逝世于莫斯科。他的音乐作品经受了时间的考验，在世界音乐文化中占有重要地位。



普罗科菲耶夫的《火天使》于第7届国际现代音乐中演出时，第5幕的背景草图

【普契尼，G.】

（Giacomo Puccini，1858～1924） 意大利作曲家。1858年12月23日生于卢卡，1924年11月29日卒于布鲁塞尔。父亲米凯莱从事作曲、演奏、教学活动，在普契尼6岁时就去世了。普契尼童年时并没有显示出特殊的音乐才能或兴趣，由于亲人的希望和母亲的鼓励，进入卢卡音乐学院，从作曲家C. 安杰洛尼学习后，才逐渐显露出音乐才华。16岁参加管风琴比赛获得第1名，19岁任圣马丁教堂合唱队长和管风琴师。他生活贫困，当邻近城市上演G. 威尔迪的《阿依达》时，他徒步往返去听歌剧。这部歌剧使他十分震动，并立志要成为一名歌剧作曲家。1880年普契尼入米兰音乐学院，从A. 蓬基耶利和A. 巴齐尼学习。1883年毕业，他的毕业作品《交响随想曲》获得好评。他的老师蓬基耶利看出他的才华更适于舞台音乐的创作，于是请人根据《吉赛尔》的题材为他编写歌剧脚本，参加歌剧创作比赛。普契尼写成独幕剧《群妖围舞》，虽然落选，但在米兰上演时却获得好评。他的第2部歌剧《埃德加》由于脚本不佳，以失败告终。他由此认识到，歌剧的成功有赖于好的脚本，它应该吸引人、震惊人、感动人。这种追求，成为他后来作品的戏剧结构的重要特色。



普契尼像



1900年出版的普契尼歌剧《托斯卡》的乐谱扉页

1893年，普契尼根据法国古典名著、A. 普雷沃的《曼侬·莱斯戈》写了1部同名歌剧，在都灵上演。虽然这部作品不如法国作曲家J. 马斯内写的同名歌剧成熟。但是许多方面标志着作者的创作个性、艺术风格和思想倾向正在形成。作为

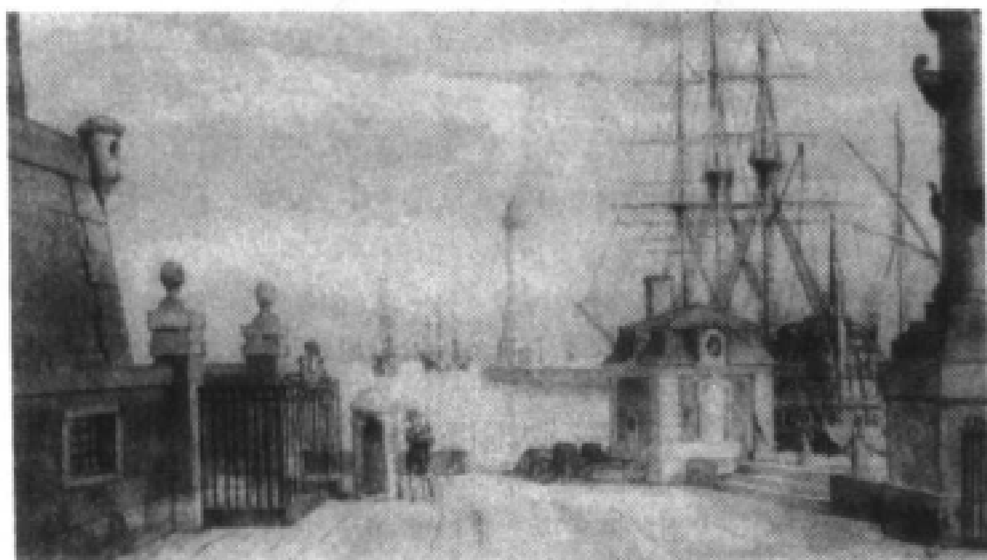


普契尼的签名照片



普契尼作品《托斯卡》1900年在罗马科斯坦齐剧院首演的场景。

意大利真实主义歌剧的主要代表人物，普契尼在创作题材和内容方面，致力于表现普通人的情感和命运，真实地揭露社会的不平等、不公正，将满腔同情寄予那些心灵美好却遭遇悲惨的小人物。他笔下塑造

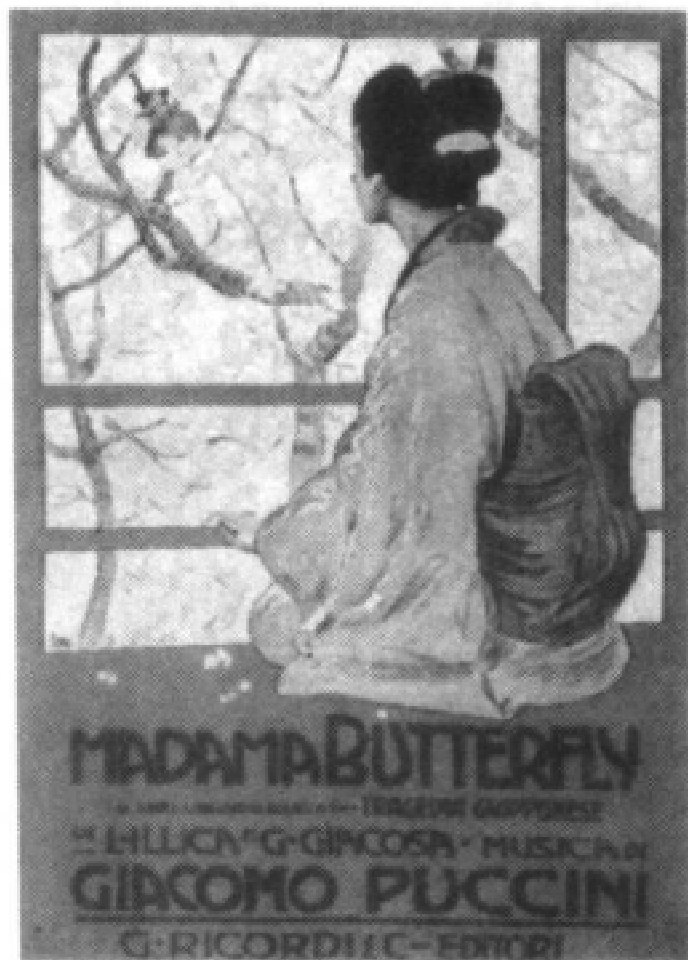


1956年在米兰斯卡拉剧院上演《曼侬·莱斯戈》时第三幕的场景：早晨的鲁阿威港

得最成功的，是一系列感情丰富、悲剧性的妇女形象。《曼侬·莱斯戈》的结构灵活，采用多变的朗诵调和管弦乐交织而成的贯串发展手段，加强了乐队的表现力和地位，音乐的地方色彩浓郁。作者从此一举成名。以后，普契尼连续创作了3部最重要的作品。

1896年，普契尼根据法国作家H. 米尔热的小说写的歌剧《波希米亚人》在都灵首演。普契尼的着眼点不在于描绘巴黎拉丁区落魄的艺术家们放荡不羁的生活，而在于描述绣花女咪咪与诗人鲁道失的纯真爱情的悲剧。剧中没有戏剧性展开的大段咏叹调、重唱、合唱，而是在贯穿发展的织体中加进篇幅不大的独白、灵活的歌唱性的朗诵调和尽情吟唱的段落。他用主导动机巩固各场之间的联系，并且初次运用印象派的色彩和声。这部歌剧很受听众欢迎。1900年，以V. 萨尔杜的剧本改编的歌剧《托斯卡》在罗马上演。这部歌剧是以法国大歌剧风格写的，它反映了历史英雄的题材。主导动机发展丰富，有充分展开的大段二重唱，和声复杂，终场写得很富于效果。1904年，普契尼根据D. 贝拉斯科的剧本写的歌剧《蝴蝶夫人》在米兰拉斯卡拉歌剧院上演。这部作品又回到室内风格的抒情歌剧上来不追求描述外在事件的舞台效果，集中刻划女主人公的复杂心理。由于剧情的社会背景是日本，在音乐上渲染了东方情调，运用了真正的日本曲调和五声音阶，而在配器上则借鉴了印象派的音响造型手法。上述3部歌剧，被搬上世界各国舞台，至今盛演不衰。

普契尼后期的作品有明显的自然主义色彩，追求离奇的情节、刺激性，或表现暴力。如1910年在纽约上演的《西部女郎》，运用了美国黑人的拉格泰姆音乐，



1904年《蝴蝶夫人》在米兰斯卡拉剧院演出时的海报



霍恩斯坦为《西部女郎》第三幕所作的舞台设计

印第安的歌词，美国西部色彩浓郁；但场面与音乐的联系不紧密，如今很少演出。普契尼的最后一部歌剧《图兰朵》取材于C. 戈齐的神话剧，在这部作品里他坚持了创作的现实主义原则，摆脱了原著的象征性，使全剧充满生活气息，人物都是富有激情的活生生的人。他在这里一反过去常取的抒情室内风格，恢复了几乎被人忘却的意大利正歌剧风格，有雄伟的合唱，辉煌的独唱段落，丰富多采的音响效果等。由于戏剧的背景是古代中国，采用了中国民歌《茉莉花》曲调，但其他方面并无中国特色。剧中，他广泛运用了欧洲的古调式，有些表现性强的场面，运用现代和声，形成不协和的多调性结合。可惜写



穿着猎装的普契尼。一撮小胡子、一根烟，已成为普契尼的标志。

到第3幕时普契尼由于心脏病突发而逝世。剩下的部分由他的学生F. 阿尔法诺根据他的草稿完成。该剧于1926年首演，大获成功。

从20世纪20年代起，在意大利音乐创作中，意大利歌剧已经失去了主导的地位。普契尼继承了意大利歌剧的现实主义传统和人道主义精神，但往往带有悲观和



里科尔迪出版的《图兰朵》总谱封面

宿命的色彩。普契尼发展了威尔迪晚期的艺术成就，不断探索革新艺术表现手法。他借鉴各民族乐派的成就，顺应时代的潮流，兼收并蓄了当代和声、管弦乐法、曲式等方面的新技巧，创造了意大利歌剧新的形象性的朗诵和咏叙风格；乐队担负戏剧性布局的作用，积极参加到舞台情节的发展中去；他力求使歌剧的戏剧性布局动力化，对20世纪的歌剧发展有巨大影响。

【清濑保二】

(Kiyose Yasuji，1900～1981)　日本作曲家。1900年1月13日生于大分县，1981年9月14日卒于东京。21岁时立志

从事作曲，从德国作曲家、指挥家K. 普林斯海姆学习音乐理论，并自学作曲技法。1930年作为发起人之一组成新兴作曲家联盟（日本现代音乐协会的前身）。1934年后，由于受到A. N. 切列普宁的重视，其早期钢琴作品《山冈之春》、《第一钢琴曲集》、《钢琴小组曲》得以在国外出版。1939年完成《第二钢琴曲集》。1946年与松平赖则、早坂文雄等组织新作曲派协会。1950年创作《第三小提琴奏鸣曲》，完成《啄木歌曲集“回忆”》等作品。1952年后曾到欧洲各国旅行。1962年访问中国，并创作追思曲《无名战士》、交响曲《杜甫的诗》，翌年创作管弦乐曲《日本素描》。1964年后的10年创作了《尺八三重奏曲》等多首采用日本传统乐器演奏的室内乐曲。其创作虽未直接采用民歌素材，但具有鲜明的民族风格，被认为是日本民族乐派的先驱。1980年被授予勋4等菊花小绶奖章。

【萨列里，A.】

（Antonio Salieri，1750～1825） 意大利作曲家、指挥家。1750年8月18日生于莱尼亚戈，1825年5月7日卒于维也纳。初从其兄弗朗切斯科学习音乐，后在威尼斯的圣马可歌唱学校学习。1766年由他的保护人和教师、该地的宫廷乐长F. L. 加斯曼带到维也纳。1770年他代替加斯曼任宫廷歌剧院的指挥，并演出了他的第1部歌剧《女学者们》。此后他连续写了9部歌剧。1774年，他任宫廷作曲家和意大利歌剧指挥的职位。1778年他回到意大利，为威尼斯、罗马和米兰等地的歌剧院写作歌剧，并有意识地吸取C. W. 格鲁克歌剧的因素。1784年由于格鲁克的帮助，他的歌剧《斑蝶》得以在巴黎上演，获得



萨列里像

成功。1787年又在巴黎演出了他的最重要歌剧《塔拉尔》。1788～1824年任维也纳宫廷乐长，专心指挥宫廷合唱团，直到退休。晚年，他已经成为维也纳音乐界的权威。萨列里上承J. J. 富克斯、格鲁克的维也纳音乐传统，下启德、奥的后一代音乐家，他是L. van 贝多芬、F. 舒伯特、F. 李斯特的老师，J. 海顿的好友。他作有歌剧40余部，曲调和戏剧表现俱佳，对声乐的处理更有独到之处。

【萨斯，A.】

（Andrés Sas，1900～1967） 秘鲁作曲家、音乐学家。1900年4月6日生在巴黎，1967年8月26日卒于利马。父亲是比利时人，母亲是法国人。5岁时全家从巴黎移居布鲁塞尔。1919年前萨斯在布鲁塞尔学化学工程。翌年修完和声学教程。并入布鲁塞尔音乐学院学小提琴、音乐史以及对位法与赋格。1924年应聘为利马音乐学院小提琴与室内乐教师，并从此定居秘鲁。1928～1929年返回比利时，在尼诺

弗市立音乐学校任职。1930年重返利马，创办了以他夫妇姓氏命名的“萨斯－罗赛音乐学校”。其作品数量不多，但技巧精湛，造诣很深，成为秘鲁音乐的重要文献。代表作有管弦乐曲《印第安音诗》(1941)、《秘鲁狂想曲》(1928)、《回忆》(1927)、《秘鲁之歌》(1935)，钢琴曲《咏叹调和秘鲁印第安人舞曲》(1934)、《秘鲁组曲》(1935)、《赞美歌与舞曲》(1942)、《前奏曲与托卡塔》(1952)等。1934年后，萨斯撰写了关于古代秘鲁音乐及其乐器的论文多篇，成为研究秘鲁音乐的重要文献。

【桑切斯·德富恩特斯，E.】

(Eduardo Sánchez dc Fuentes, 1874～1944)　古巴作曲家。1874年4月3日生在哈瓦那，1944年9月7日卒于同地。曾学钢琴与音乐理论。18岁时运用阿瓦内拉体裁创作的处女作《你》，于1894年出版后流行全世界。后来致力于创作、研究古巴音乐。撰有关于古巴民间音乐的论著数种。1911年任哈瓦那艺术与文学学院音乐系秘书。作有歌剧、舞剧、管弦乐曲与通俗音乐作品多首。1928年首演的交响诗《阿纳考娜》，以16世纪西班牙岛上印第安人部落女头人之名作为标题，具有浓郁的民族色彩。舞剧《迪奥尼》于1940年在哈瓦那首次演出。管弦乐曲有根据民歌素材谱写的《古巴三联画》、《古巴素描》、《古巴狂想曲》等。他的生日被定为“古巴歌唱节”，以纪念他对古巴音乐作出的贡献。

【山田耕筰】

(Yamada Kōsaku, 1886～1965)　日本作曲家，音乐活动家。1886年6月9日生于东京，1965年12月29日卒于同地。1908年毕业于东京音乐学校声乐系。1910



山田耕筰像

年3月到德国，在柏林音乐高等学校从M. 布鲁赫等人学作曲。1914年回国后，举行了他的管弦乐作品音乐会，并创办东京乐友会管弦乐部。1915年组成日本最早的专业交响乐团“东京爱乐乐团”。1918年在纽约卡内基音乐厅指挥纽约爱乐乐团演出自己的作品。1920年他筹建了日本乐剧协会。此后，曾多次到欧美各国旅行，介绍日本音乐。1942年任日本艺术院会员。50年代先后获得日本广播协会第1次广播文化奖、绀绶褒奖章以及文化勋章。山田耕筰的创作领域广泛，他的作品包括歌剧、交响音乐、歌曲等各种体裁，达1500首。影响较大的是在歌曲创作方面，他结合日本的语言特点，运用德国浪漫派的创作技巧，写出了许多脍炙人口的歌曲，迄今依然传唱。他的音乐活动对日本音乐界影响很大，被认为是居于指导地位的人物。他的主要作品有歌剧《黑船》(1939)、交响曲《凯旋与和平》(1912)、管弦乐《曼荼罗之花》(1913)以及歌曲《香榧树》、《白等一场》、《枸橘花》、《红蜻蜓》、《就是这条路》等。其著作有《耕筰乐谈》等。

【圣-桑斯，C.】

（Camille Saint - Saëns，1835～1921）法国作曲家、钢琴家。

生平 1835年10月9日圣-桑斯生于巴黎。父亲是诺曼底的农民，在圣-桑斯出生后不久去世，由母亲和婶母抚养成人。婶母是位相当出色的钢琴家，圣-桑斯3岁时就教他弹琴，5岁开始作曲，有神童之称。10岁时举行首次公开演奏会。11岁入巴黎音乐学院，从F.阿莱维学作曲，从F.伯努瓦学管风琴。1852年，他的管弦乐声乐曲《圣塞西勒颂歌》获巴黎圣塞西尔协会奖。1853年任圣玛丽教堂的管风琴师。1857年任马德莱娜教堂管风琴师，这是巴黎教会中管风琴师的最高职位。1852年遇到F.李斯特，两人结成密友。1853年他的《第一交响曲》首次演出，1859年又发表了《第二交响曲》。



圣-桑斯像

1861～1865年任尼德迈耶音乐学校钢琴教授，培养出不少著名的音乐家，G.福雷就是他的学生。1864～1865年间他写了第1部歌剧《银的音色》。1868年着手写他的著名歌剧《参孙与大利拉》，由于歌剧内容取材于圣经，被认为太“严肃”和犯禁，在巴黎没有人肯接受上演，幸亏李斯特有胆有识，于1877年亲自主持在魏玛首演，15年后此剧才在巴黎歌剧院上演。1872年他的独幕歌剧《黄色公主》在巴黎喜歌剧院首演，未获成功。他一方面从事歌剧创作，另一方面为发展法国处于落后状态的器乐，同歌唱家R.比西讷一起于1871年创立民族音乐协会，会员有C.弗朗克、E.拉洛、G.福雷、E.吉罗、T.杜布瓦等。圣-桑斯在这一时期连续创作了一些器乐作品，如管弦乐曲《翁法勒的纺车》（1871）、《法埃同》（1873）、《死之舞》（1875）、《赫拉克勒斯的青年时代》（1877）、《阿尔及利亚第一组曲》（1880）、第2～4钢琴协奏曲（1868、1869、1875）、第1～3小提琴协奏曲（1858、1859、1880）、《第一大提琴协奏曲》（1873）、第1～2钢琴三重奏曲（1863、1892）、钢琴四重奏曲（1875）等。这20多年是他创作的全盛时期。1868年获荣誉勋章，1881年被选为法兰西学院院士。1886年他的最著名的题献给李斯特的《第三交响曲》由伦敦爱乐协会乐队首次演出。晚年圣-桑斯常到国外旅行，足迹遍及美国、北非、南美、锡兰、东南亚。1921年12月16日，在非洲旅行中死于阿尔及尔的一家旅店内。

创作 圣-桑斯在继承法国民族音乐传统的前提下，吸收了J.S.巴赫、G.F.亨德尔、维也纳古典乐派、李斯特的标题交响音乐等多种因素。他是带头发展标题音乐的作曲家。他的管弦乐曲《翁法勒的纺车》和《死之舞》至今仍是描绘音乐的典范。他的器乐曲《动物狂欢节》（1886）为14首小品组成的组曲，每首都有标题，在音乐表现上有妙趣横生的幽默，惟妙惟肖的描绘，以及真挚动人的抒情（如第13首《天鹅》）。他的无标题器乐曲以平静的

直观、崇高的豪情、审慎的戏剧性、不偏激的热情为主，很少表现惊慌不安和忧伤的情绪。他广泛运用民歌音调，旋律丰富而不断变化，并经常采用舞蹈的节奏，灵活而富于弹性，形式典雅，织体多样，常用复调手法，和声基本上是古典的。许多套曲作品采用单一主题的贯串发展（如《第三交响曲》、《第四钢琴协奏曲》）。在配器上充分表现了法国乐派的清晰、透明的特点。他的器乐曲的另一个特点是协奏技巧突出，如《第二大提琴协奏曲》（1902）、《第三小提琴协奏曲》（1880）、《引于与回旋随想曲》（1863）等，充满诗意的明朗、欢乐情绪，生气勃勃，充满活力并具有浓郁的世态风俗描绘性特点。

他一共作了5首钢琴协奏曲，其中第2、4、5首是现今各国钢琴家经常演出的曲目。《g小调第二钢琴协奏曲》是应俄罗斯音乐家A. Г. 鲁宾斯坦的委托，用17天的时间写成的，1868年，由鲁宾斯坦指挥，圣－桑斯独奏，在巴黎首演。c小调《第四钢琴协奏曲》（1875）运用循环形式使全曲紧凑统一，一气呵成。F大调《第五钢琴协奏曲》于1896年，在庆祝圣－桑斯从事钢琴演奏生涯50周年音乐会上，由本人担任独奏演出。该曲作于埃及，它的几个主题与和声效果具有东方风味，所以也称作《埃及》协奏曲。

他的歌剧《参孙与大利拉》实际上不是一部富于戏剧特点的歌剧，而是一系列场面的组合。它引人入胜的地方，差不多全在于优美的音乐。在大利拉唱的咏叹调《你的话使我推心置腹》、《春来了》中，旋律的灵感同熟练的写作技巧相结合，充分发挥了圣－桑斯的特长。

圣－桑斯的室内乐音色清澈，形式严整，如《降B大调钢琴四重奏》（1875）、d小调《第一小提琴奏鸣曲》（1885）等都是他的杰作。其他作品尚有管风琴曲、康塔塔、清唱剧、宗教音乐、合唱曲、歌曲、戏剧配乐等。

圣－桑斯从事创作达60余年，作品体裁多样，数量惊人。他不仅是一位才华出众、技艺高超的音乐家，还长于写作。他的论著有《唯物论与音乐》、《古代罗马舞台布景考》、《问题与奥秘》等。

【施波尔，L.】

（Louis Spohr，1784～1859）　德国作曲家、小提琴家、指挥家。1784年4月5日生于不伦瑞克，1859年10月22日卒于卡塞尔。出身于一个爱好音乐的家庭，曾在圣彼得堡、维也纳工作。1817年起在法兰克福任歌剧指挥。1822年起任卡塞尔宫廷乐长。后因政治态度趋于激进，引起保护人黑森－卡塞尔的不满。不久又因折断左臂，不能再举行演奏会。



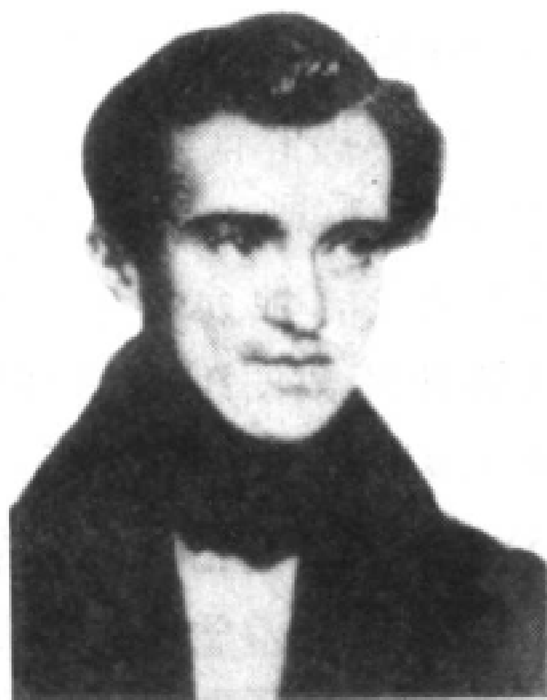
施波尔像

施波尔是19世纪德国小提琴学派的创始人。他的演奏音调雄浑，技巧精湛，与当时意大利的N. 帕格尼尼齐名，曾同后者联袂在意大利旅行演出。他编著的《小提琴教程》（1831），阐释了自己的演奏方法。他的小提琴艺术，上承J. 斯塔米茨和G. B. 维奥蒂的传统，下启19世纪诸

家。他的主要作品有歌剧、交响曲、小提琴协奏曲、弦乐四重奏等。他和德国小说家兼业余作曲家 E. T. A. 霍夫曼共同为德国浪漫歌剧奠定了基础。他的 11 部歌剧，大都以历史传奇、神话故事、骑士轶闻为题材，如《浮士德》（1813）、《耶松达》（1823）等。《十字军》（1843），富于浪漫主义倾向，和声手法新颖，管弦乐法绚丽，性格刻划生动。他的 9 首交响曲中，以第 4 首（《声音的奉献》）最成功。15 首小提琴协奏曲中，第 8 首脍炙人口，至今仍为保留节目。他写有《自传》两卷。

【施特劳斯，J.】

（Johann Strauβ，1804～1849） 奥地利作曲家。1804 年 3 月 14 日生于维也纳，1849 年 9 月 25 日卒于同地。幼年喜爱音乐，学会拉小提琴。1819 年参加 J. 兰纳



老施特劳斯像

的弦乐四重奏团，演奏中提琴；后随兰纳参加职业轻音乐乐队，演奏小提琴。兰纳自组乐队后，施特劳斯曾任副指挥。1825 年他自己组成乐队单独演出，1826 年开始作曲。1833 年带领乐队到欧洲各国巡回演出轻音乐，甚受欢迎。回国后于 1835 年被奥地利皇室委派专门负责宫廷舞会的音乐。施特劳斯一生写有各种舞曲 250 余首，其中圆舞曲占 150 余首，代表了从民间连德勒舞曲向维也纳圆舞曲转变的一个鲜明阶段。这些圆舞曲吸收了德国南部民间音乐的素材，具有一定的特色。其子在此基础上进一步加以发展，终于形成了典型的维也纳圆舞曲。因此，他被誉为“圆舞曲之父”。

【施特劳斯，J.】

（Johann Strauβ，1825～1899） 奥地利作曲家，指挥家。1825 年 10 月 25 日生于维也纳。1899 年 6 月 3 日卒于同地。其父与 J. 兰纳共同奠定了维也纳圆舞曲体裁的基础。施特劳斯幼年爱好音乐，因父亲激烈反对，曾入实业学校学习商业。其母安娜曾私下设法让他跟父亲乐团的琴师 F. 阿蒙学小提琴。1843 年父母分居后，施特劳斯才得以实现他自己的愿望，从 J. 德雷克斯勒学作曲。翌年 10 月 15 日组织乐队正式演出，获得成功。这次演出中也包括了他自己创作的《寓意短诗圆舞曲》等 6 首作品。1848 年欧洲爆发资产阶级革命时，施特劳斯加入进步的共和派一方，创作了圆舞曲《自由之歌》、《青年之歌》以及《革命进行曲》等。为此有一段时期未允许进入宫廷社会。翌年父亲去世，他将两个乐队合并为一，多次率领乐队赴奥地利各地以及波兰、德国、俄国、法国、意



小施特劳斯像



一幅描绘小约翰·施特劳斯在宫廷演奏会中指挥并演奏小提琴的画作

大利、英国、美国各国旅行演出。1865 年到俄国时，他在巴甫洛夫斯克首演了 П. И. 柴科夫斯基的新作《性格舞曲集》。1863～1871 年，他接受宫廷舞会乐长称号。



小约翰·施特劳斯的漫画肖像

施特劳斯的作品有编号者近 500 首。其中圆舞曲 170 首、波尔卡 141 首、方阵舞曲 69 首、进行曲 47 首。加上无编号者其总数估计在 800 首以上。施特劳斯的创作可分为 3 个时期。第 1 个时期（1844～1863）的创作仍遵循兰纳和其父确定的维也纳圆舞曲的程式，几乎都以 5 首小圆舞曲为主，再加上简短的序奏和再现若干小圆舞曲主题的结尾。同时他开始创作三段式结构的小圆舞曲，其中有些段落从 16 小节扩大为 32 小节。此外还增强了小圆舞曲内部两个主题的对比统一和各小圆舞曲之间的有机联系，其音乐冲破了以往偏重于为社交舞伴奏的局限性，增强了音乐表现力。代表作有圆舞曲《爱之歌》（1852）、《加速度》（1860）和《安嫩波尔卡》（1852）、《无穷动》（1861）等。第 2 个时期（1864～1870）的创作趋于成熟，迄今依然广泛流传的著名维也纳圆舞曲多数作于这一时期，如被称为“奥地利第二国歌”的《蓝色多瑙河》（1867），形象鲜明而与奥地利民间音乐息息相通的《维也纳森林的故事》（1868）、《晨叶》（1864）、《维也纳糖果》（1866）、《艺术家的生涯》（1867）、《葡萄酒、爱人与歌》（1869）等。施特劳斯的圆舞曲大部分用大调式，节奏富有动力，曲调华丽而甜美，灵活运用同音反复，常用三度或六度和声音程的连续进行，配器简明而音响丰满。第 3 个时期（1871～1899）施特劳斯虽然又写出了著名的《南国玫瑰》、《春之声》、《皇帝圆舞曲》等，但主要从事轻歌剧创作。自 1871 年后的近 30 年中，他陆续写了 16 部轻歌剧。在 J. 奥芬巴赫和 F. von 苏佩影响下，他充分运用维也纳圆舞曲及其他舞曲体裁使维也纳轻歌剧别开生面。其中《蝙蝠》（1874）和《吉卜赛男爵》（1885）尤为突出。他的轻歌剧的题材回避尖锐的社会矛盾，音乐则充满欢



中央公墓里的小约翰·施特劳斯墓园，旁边是勃拉姆斯的墓

快、热情、幽默的情绪，曲调扣人心弦，对后来 F. 莱哈尔等人的轻歌剧创作产生了影响。

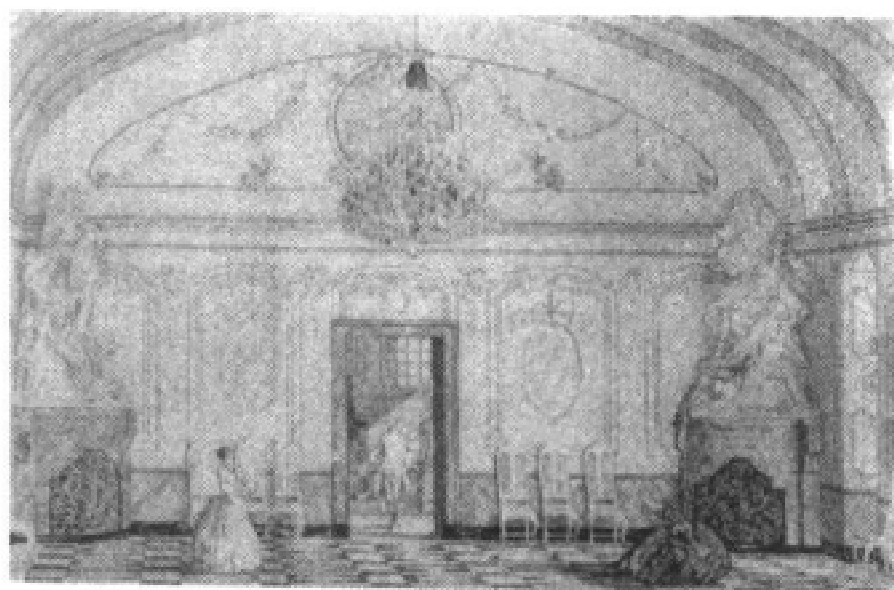
虽然施特劳斯的作品对生活的反映缺乏深刻性，然而迄今不少优秀作品依然受到欢迎，它们反映了奥地利人民热爱生活的思想感情和气质，和奥地利民间音乐、维也纳市民音乐有着血肉联系。后世称施特劳斯为“圆舞曲之王”。与施特劳斯同时代的 J. 勃拉姆斯、R. 瓦格纳、A. H. 谢罗夫等人对其艺术成就都作了高度评价。

【施特劳斯，R.】

（Richard Strauss，1864～1949） 德国作曲家，指挥家。1864 年 6 月 11 日生于慕尼黑，1949 年 9 月 8 日卒于巴伐利亚。父亲是慕尼黑歌剧院圆号手。施特劳斯 6 岁入小学，即开始作曲。10 岁入中学，18 岁应著名指挥 H. von 彪罗邀请任德国迈宁根市乐队助理指挥。此后曾任慕尼黑歌剧院副指挥、魏玛宫廷歌剧院助理指挥，1894 年彪罗逝世，由他继任柏林宫廷歌剧院指挥。1919～1924 年任维也纳国家



R. 施特劳斯像



《玫瑰骑士》的布景草图。这部歌剧奠定了理查德·施特劳斯在歌剧界的地位。

歌剧院指挥。1933 年底被指定为纳粹德国的音乐总监，1935 年辞职，返回故乡专事创作。第二次世界大战后，大部分时间居瑞士。

施特劳斯的创作受 H. 柏辽兹、R. 瓦格纳、F. 李斯特等人影响，大多遵循晚期



奥斯卡·王尔德为《莎乐美》画的插图

浪漫主义风格和手法；尤以配器效果丰富、乐队规模宏大著称。早期以交响诗为主，除最早的交响幻想曲《自意大利》（1886）外，尚有《麦克白》（1888）、《唐璜》（1889）、《死与净化》（1889）、《梯尔·欧伦施皮格尔有趣的恶作剧》（1895）、《查拉图什特拉如是说》（1896，根据尼采同名哲学著作命名）、《堂吉诃德》（1897）、《英雄的一生》（1898）和《家庭交响曲》（1903）；后两部带有自传性质。1900 年后创作领域转向歌剧，在艺术手法上继承、发展瓦格纳的乐剧，但风



理查德·施特劳斯的歌剧《莎乐美》1905年12月9日在德累斯顿首次公演的情景。

格、技法均不乏独创。其歌剧在20世纪上半叶德奥歌剧创作中有突出的重要地位，不少作品至今仍被上演。他的歌剧特点很不一致。第1部歌剧《贡特拉姆》（1892～1893）显然带有瓦格纳的特点。第2部歌剧《火荒》（1901），已显示出个人风格。《莎乐美》（1905）采用英国诗人O. 王尔德的同名诗剧谱成。《埃勒克特拉》（1908）由奥地利剧作家H. V. 霍夫曼斯塔尔编剧。这两部歌剧均以强烈的曲调、和声表现和交响戏剧性的乐队处理著称，《莎乐美》虽曾遭到非议，但却为他赢得了世界声誉。《玫瑰骑士》（1910）则回复至传统的、平易近人的风格，富于抒情性与诙谐性，是他的歌剧中最常被演出的剧目。此后又作有《阿里阿德涅在纳克



《唐吉诃德》乐谱的封面

索斯岛上》（1912）、《失去影子的女人》（1918）、《插曲》（1923，自作词，具有自传性质）、《埃及的海伦》（1927）、《阿拉贝拉》（1932）、《沉默的女人》（1934），独幕歌剧《和平的日子》（1936）、《达佛涅》（1937）、《随想曲》（1941）、《达奈的爱情》（1940）。其中《沉默的女人》系由犹太血



施特劳斯所作《埃勒克特拉》总谱

统的奥地利作家S. 茨韦格作词，曾遭纳粹禁演。此外，尚作有管弦乐曲《阿尔卑斯山交响曲》（1915）、《日本祝典音乐》（1940），两部圆号协奏曲（1883，1942）和1945年4月战争即将结束时，为23件弦乐器写作的弦乐队曲《变形》。施特劳斯继承H. 沃尔夫歌曲创作的特点，强调朗诵性、戏剧性以及歌声与伴奏的高度融合，尤重伴奏的表现作用。他临终前不久（1948）创作了著名的4首管弦乐队伴奏的歌曲：《春天》、《九月》、《沉眠》、《晚霞》。他还作有两部芭蕾剧和许多室内音乐等。他是19世纪末叶以来德国最重要的作曲家之一，其乐风和技法标志着19世纪末叶晚期浪漫主义向20世纪“新音乐”的过渡，对后世有深远的影响。

【施托克豪森，K.】

（Karlheinz Stockhausen，1928 ~ ）

德国作曲家。1928 年 8 月 22 日生于默



施托克豪森像

德拉特。6 岁开始学音乐。父母在第二次世界大战中死亡。战后他夜间在舞厅演奏钢琴，日间求学，终于在 1951 年毕业于科隆音乐高等学校。后去巴黎随 O. 梅西昂及 D. 米约深造，并通过巴黎电台进一步接触了具体音乐、电子音乐。1953 年回科隆定居，参加科隆电台电子音响研究室工作；1963 年任该室艺术指导。1971 年任科隆音乐高等学校作曲教授。他以科隆为基地开展了世界性的活动，从 50 年代起，他每年参加“达姆施塔特国际现代音乐暑期讲习班”，举办现代先锋派音乐作曲讲座。

施托克豪森的作品很多。他使用传统乐器及电子声响，对音乐的各种可能性进行了多种探索。他的作品样式多变，早年以 A. von 韦贝恩的点描法和序列主义为创作的起点，追求音色、力度及时值的对比变化，如为 10 件乐器所作的《对位》（1952 ~ 1953）。他对电子音乐进行过探索，作有 2 首《电子练习曲》（1953 ~ 1954），第 1 首纯用正弦波的音响以全序列主义手法构成；第 2 首则先用“白噪声”，然后逐步除去不需要的噪声。在《第十一钢琴曲》（1956）中，他采用了偶然音乐的方式，乐谱上有 19 个单元，钢琴家可任意选择从某一单元开始弹奏，以后的次序也任意选定。由一位打击乐师演奏的《循环》（1959）也是相似的偶然音乐。《少年之歌》（1956）则是将童声唱的“降福经”的磁带录音加以各种变形，再与电子合成器的音响混合起来，并通过 5 组扬声器播放，以求得具有空间效果。《接触》（1959 ~ 1960）也是将电子音乐与钢琴、打击乐混合在一起，通过录音以 4 个频道再行播放出来。

在 60 年代以后，施托克豪森的作品仍从传统人声、乐器与电子音响的组合入手，但形式更为多样和新奇。如 3 首《瞬间》（1962、1964、1972），由女高音独唱、4 个合唱组及 13 件乐器演出，追求乐音与噪声、音响与沉默、充实与空虚的各



施托克豪森于 1960 年在科隆的电子音乐工作室里。

种对比。《混合物》（1964）运用了管弦乐、正弦波发生器与环状调幅器演出，形

成所谓现场电子音乐。而《望远音乐》(1966）则以传统音乐素材通过电子音乐方式来追求立体的空间效果。以后，又有强调偶然音乐性质的《来自七天》(1968）和《为了来临的时日》(1970）等。施托克豪森的音乐思维是以序列原则为主，再加上各种新奇手法而构成形形色色的音响表现，因此被称为先锋派作曲家的重要人物。

【舒伯特，F.】

（Franz Schubert，1797～1828） 奥地利作曲家，1797年1月31日生于维也纳，1828年11月19日卒于同地。父亲是农民出身的小学教师，母亲是厨子。由于生活贫困，他们所生的14个孩子，只养大了5个。

生平 舒伯特小时由父亲教他小提琴，由哥哥伊格纳茨教他钢琴。11岁进当地的神学寄宿学校读书，开始显示出他在音乐创作方面的特殊才能。现在世界各国音乐会上经常演唱的歌曲《夏甲的悲叹》(1811)，就是舒伯特在这所学校时创作的。

1805年和1809年，拿破仑的军队两次入侵维也纳，奥地利人民英勇抗击，



舒伯特像



大约创作于1840年的一幅德国木刻，刻画了舒伯特歌曲《魔王》的主题。

1809年5月21～22日，在维也纳多瑙河东岸的阿斯珀恩大败拿破仑。这一年奥地利西部阿尔卑斯山区的蒂罗尔人民，也在爱国者A. 霍费尔的领导下发动起义。当时舒伯特还只是一个12岁的少年，但从这时起，舒伯特的幼小心灵，已经孕育了反对强暴、热爱祖国的思想。1813年初，舒伯特离开寄宿学校不久，就由他的同学J. N. 施保恩介绍，认识了青年爱国诗人T. 克尔纳。克尔纳就在这一年参加了A. F. von 律左将军领导的义勇军，献身于民族解放斗争，同年8月在一次战斗中不幸牺牲。克尔纳的遗诗由他父亲整理出版后，舒伯特在1815～1816年，为其中的15首爱国诗歌谱写了歌曲和重唱曲，包括充满战斗热情的《战斗中的祈祷》、《律左的野猎队》和《剑之歌》。1813年10月，拿破仑在莱比锡会战中遭到毁灭性打击，舒伯特满怀热情，创作了《歌颂德国胜利》的合唱曲。1814年3月，联军进入巴黎，舒伯特又写了《欧洲的解放者在巴黎》的男声合唱曲。然而，正如恩格斯所说："对拿破仑的胜利就是欧洲的君主国对法国革命的胜利。"1814～1815年的维也纳会议，恢复了欧洲各国旧王朝的反动统治。梅特涅使奥地利帝国成为"各民族的监狱"。舒伯特在这种令人窒息的政治气氛中，写下了大量作品，反映了小资产



舒伯特联篇歌曲集《美丽的磨坊女》乐谱的扉页

阶级知识分子的痛苦心情和美好理想。

1814年，舒伯特在父亲的学校里当助理教员。这期间他废寝忘食地从事创作，仅在1814~1815年就写了140多首歌曲。其中包括《纺车旁的格雷欣》、《牧童的哀歌》、《魔王》、《野玫瑰》、《迷娘之歌》等杰作，1816年，舒伯特摆脱了助理教员的职务，和朋友F. von朔贝尔住在一起，忍受着生活的煎熬，专心从事作曲。朔贝尔是瑞典籍的业余诗人，舒伯特用他的诗写过12首歌曲，《致音乐》是其中最著名的一首。1816年6月，舒伯特为H. 瓦特罗特教授的命名日写作的康塔塔《普罗米修斯》，是他第一次从作曲中取得报酬的作品。像他这样在世时没有出名的作曲家，是当时出版商残酷剥削的对象。舒伯特赖以维持生活的稿费，是非常菲薄的。象《流浪者》这样举世闻名的歌曲，舒伯特当时只拿到两个古尔盾（每个约合1.69马克），而出版商在40年间，却赚取了27 000个古尔盾。

在梅特涅政府的反动统治下，维也纳流行着适应统治阶级麻醉人民需要的轻浮，庸俗的娱乐音乐。一些憎恨梅特涅反动统治，要求民主自由的诗人、画家、剧作家和音乐家则组成各种小组，从事于和这种庸俗艺术针锋相对的活动。舒伯特是其中一个小组的中心人物。这个小组经常举行交谊会，演出歌舞、音乐和戏剧。这个小组共有40多人，其中的主要人物有研究法律和音乐的J. von施保恩、诗人J. 迈尔霍费尔和朔贝尔、画家L. 库佩尔维泽尔和M. von施温德、音乐家弗勒利希三姊妹、作曲家A. 许腾布伦纳、著名的男中音歌手J. M. 福格尔，后者是舒伯特许多著名歌曲的最早的演唱者。

1819年8~9月，德意志各邦君主代表在梅特涅主持下，集会于卡尔斯巴德，通过了镇压一切自由主义思想和民主革命运动的卡尔斯巴德决议。1824年，在警察密布、特务横行的日子里，舒伯特在这年除夕所写的《战士之歌》，流露了对民族解放战争胜利成果为封建复辟势力所篡夺的无限愤慨。他的许多最成熟的交响曲、室内乐和歌曲作品，都是在卡尔斯巴德决议以后最黑暗的反动年代里写成的。



维也纳中央公园里的舒伯特墓园

舒伯特十分崇敬L. van贝多芬，1822年曾把自己所作的法国歌曲主题四首钢琴变奏曲奉献给他。1827年贝多芬病危时，舒伯特两次探望他；3月29日，舒伯特举着火炬参加了贝多芬的葬礼。1828年11月18日，舒伯特病得神志昏迷，还发出呓语说："贝多芬不是睡在这里吗?"第二天，舒伯特就离开了人间，年仅31岁。他的哥哥费迪南德按照舒伯特要求葬在贝

多芬墓旁的遗愿，在维也纳的韦灵公墓安置了他的坟墓，与贝多芬的墓地相毗邻。1888 年，舒伯特和贝多芬的墓一起迁葬到维也纳的中央公墓。原来的韦灵墓地，成为舒伯特公园。

创作 在短短十几年的创作生涯中，舒伯特写了遍及各种体裁的大量音乐作品，包括 600 多首歌曲、18 部歌剧、歌唱剧和配剧音乐、10 部交响曲、19 首弦乐四重奏、22 首钢琴奏鸣曲、4 首小提琴奏鸣曲以及许多其他作品。

歌曲是舒伯特有特殊成就的创作领域。他为 J. W. von 歌德（72 首）、迈尔霍费尔（47 首）、F. 席勒（46 首）、W. 米勒（44 首）等诗人的作品（主要是抒情诗）写了大量的歌曲，把音乐和诗歌紧密地结合起来。他用富于表现力的旋律与和



随和的舒伯特与朋友在路上边走边谈

声来表达诗的境界。在他的歌曲中，抒情歌唱性曲调占有重要地位；但富于语言表现力的朗诵调，也起了很大的作用，特别是在叙事歌曲《魔王》和戏剧性歌曲《普罗米修斯》里。舒伯特歌曲中的钢琴伴奏，不仅对旋律起了陪衬作用，而且是创造特定意境的一种重要手段。舒伯特的歌曲和奥地利、德国的民间音乐语言有着血缘关系，他的《野玫瑰》、《鳟鱼》、《菩提树》等歌曲，后来都成为广泛流传的民歌。

舒伯特在 1823 年所写的《美丽的磨坊女》和在 1827 年所写的《冬日的旅行》都是以失意的流浪者为题材的声乐套曲，歌词作者都是诗人米勒。失意的流浪汉，是舒伯特作品中的重要形象。两首《流浪者》、《流浪者对月抒怀》、《流浪者夜歌》等歌曲以及钢琴曲《流浪者幻想曲》，也都是这一类题材的作品。在当时的奥地利，人们虽然生活在故乡，却感到自己是举目无亲的异乡人。舒伯特的这些作品，正反映了这种残酷的现实。舒伯特在生命的最后一年（1828）为德国诗人 L. 雷尔斯塔布的 9 首诗谱了曲。舒伯特死后，他的朋友们把这 9 首歌曲中的 7 首，连同舒伯特为 H. 海涅的诗谱写的 6 首歌曲和其他 1 首歌曲合为 1 集出版，名为《天鹅之歌》，意思是“最后的杰作”。它与《美丽的磨坊女》和《冬日的旅行》鼎足而三，是舒伯特歌曲的 3 本专集。

舒伯特的 10 部交响曲中，比较重要的有 c 小调《第四交响曲》（别称《悲剧》交响曲，1816）、降 B 大调《第五交响曲》（1816）、b 小调《第八交响曲》（别称《未完成交响曲》，1822）和 C 大调《第九交响曲》（别称《大交响曲》，1828）。b 小调《第八交响曲》是 1822 年舒伯特寄寓朋友朔贝尔家时写的一部浪漫主义抒情交响曲，只写了两个乐章就没有再写下去。它的手稿是在埋没了 40 多年后到 1865 年才被发现的。c 小调和 b 小调交响曲都反映了悲剧性的现实生活。但 c 小调表现得比较软弱，b 小调的内容则要深刻得多。舒伯特用歌曲型的主题，表现了悱恻动人的悲剧性形象，同时又热情洋溢地表现了英雄形象和悲剧性形象之间的



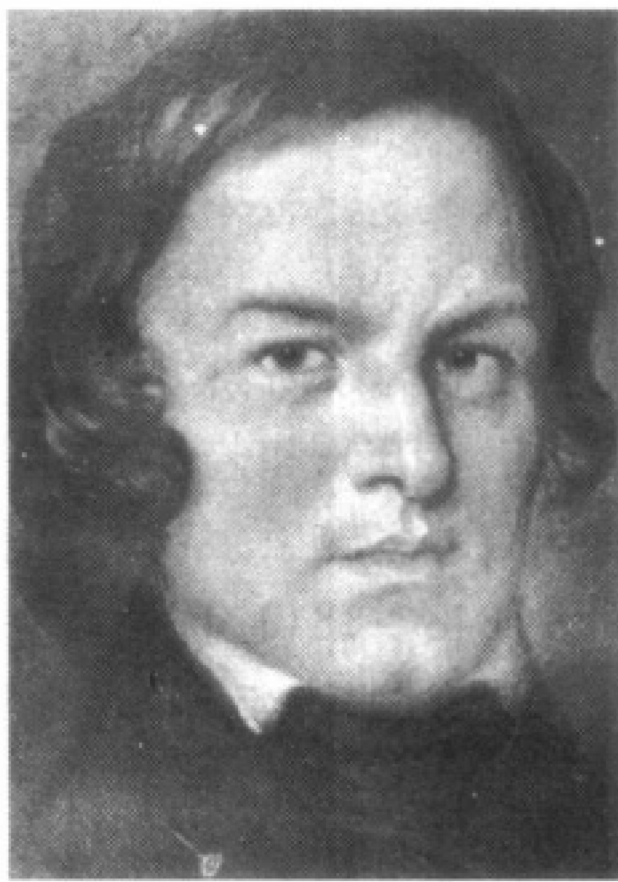
舒伯特在朋友家演奏钢琴。他从未出现在公开举行的音乐会的舞台上。

冲突。1828 年所作的 C 大调《第九交响曲》又大大地前进了一步，从昂奋的第 1 乐章，倾诉般的第 2 乐章，活力充沛的第 3 乐章，到气势磅礴的第 4 乐章，贯穿着一种发扬蹈厉的精神。特别是第 4 乐章，充满了英勇豪迈的气概，标志着舒伯特创作的高峰。1825 年 8 月，舒伯特和福格尔一同从萨尔茨堡到巴德加施泰因去旅行，在那里写了 1 部交响曲，但稿本已经散失，没有能够传世。舒伯特的著名作品还有《d 小调弦乐四重奏》（《死与少女》，1824）、钢琴五重奏《鳟鱼》、《C 大调弦乐五重奏》、钢琴曲《流浪者幻想曲》、《音乐的瞬间》、《降 E 大调即兴曲》、《A 大调奏鸣曲》、配剧音乐《罗莎蒙德》等。

【舒曼，R.】

（Robert Schumann，1810 ~ 1856）德国作曲家、音乐评论家。

生平 1810 年 6 月 8 日，舒曼生于茨维考城。父亲是个颇有文化修养的书商，母亲是一位外科医生的女儿。舒曼 7 岁时向教堂管风琴师 J. G. 孔奇学习钢琴，12 岁开始尝试创作。他在中学时代便深受浪漫主义文学的影响，特别喜爱 G. G. 拜伦、



舒曼像

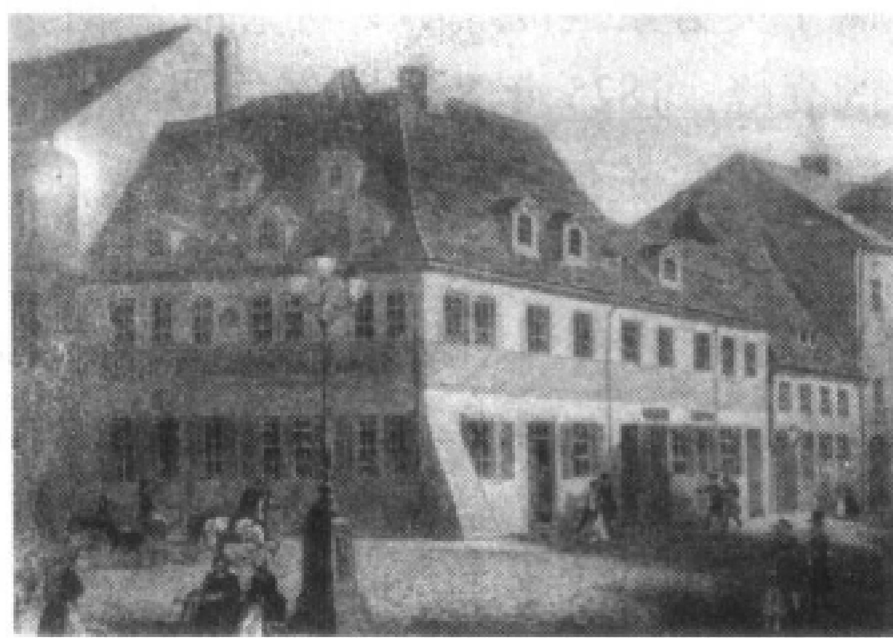
J. 保尔、E. T. A. 霍夫曼等人的作品。1828 年舒曼遵母命进莱比锡大学攻法律。他对此毫无兴趣，不久便放弃。1830 年从钢琴家 F. 维克学习钢琴，同时向 H. L. E. 多恩学习作曲理论。当时他立志要做一个钢琴家，但由于手指受伤，不得不放弃钢琴转向作曲。1830 ~ 1840 年间，舒曼创作了大量钢琴作品，他的音乐才能得到了充分发挥。从 1834 年舒曼创办《新音乐杂志》至 1844 年间，他撰写了大量评论文



舒曼在茨维考的老师孔奇

章，对德国的音乐批评事业作出了重要贡献。舒曼同维克的女儿、钢琴家克拉拉的恋爱遭到维克的强烈反对，这使舒曼精神上遭受很大痛苦，直到1840年才结婚。这一年他写了大量艺术歌曲。1843年F.门德尔松建立莱比锡音乐学院，舒曼应邀在该校任教。次年随克拉拉去俄国旅行演出，回国后迁居德累斯顿。40年代舒曼的创作重点从钢琴音乐和艺术歌曲转到交响音乐、协奏曲、室内乐、戏剧音乐等大型体裁方面。1848～1849年德国爆发革命，舒曼受到革命浪潮的激励，精神振奋，这在他的创作中留下了鲜明的印记。1850年舒曼居住在杜塞尔多夫，担任了该市的管弦乐团和合唱团的指挥。但是由于早已潜在的神经系统疾病的急剧恶化，1853年辞去指挥职务。1854年2月病情加重，1856年7月29日在波恩附近的恩德尼希逝世。

创作　舒曼30年代的创作主要是钢琴音乐。他的最主要的钢琴音乐作品绝大部分都是这个时期创作的，其中富于幻想性的浪漫主义气质体现得最为鲜明。由12首乐曲组成的钢琴套曲《蝴蝶》（1829～1831），据说是作者读了保尔的小说《青年时代》后创作的。舒曼用刚刚从蛹里化出的、向四面八方飞去的小蝴蝶来比喻自己在幻想中自由翱翔的乐思。《狂欢节》（1835）由21首各具标题的乐曲组成，用一个核心性的音乐动机，将狂欢节上出现的各种人物的形象和情景贯穿起来。这里出现了作曲家幻想中的大卫同盟成员的音乐素描：弗洛雷斯坦、奥伊泽比乌斯以及F. F. 肖邦、N. 帕格尼尼等。他们都是想象中的反对音乐界庸俗倾向的英雄。弗洛雷斯坦（第6首）和奥伊泽比乌斯（第5首）代表着舒曼本人的“双重性格”，前者热情冲动，豪放不羁，带有高傲、愤世嫉俗的因素；后者静穆超脱，忧郁感伤，常常沉溺于主观幻想。在终曲《大卫盟员进攻庸夫俗子进行曲》中，他们都是以昂首阔步的胜利者姿态出现。舒曼这个时期的许多钢琴作品的内容，都与弗洛雷斯坦和奥伊泽比乌斯的形象有关。由18首乐曲构成的《大卫盟员舞曲》（1837）中，



舒曼出生的房子

这两个形象得到了充分的发挥，其中的每一首乐曲的末尾都分别标明这二者的名字。弗洛雷斯坦的性格在第6首、第10首中表现最为突出，而奥伊泽比乌斯的形象则在第2首、第5首中体现得最为充分。钢琴套曲《克赖斯勒偶记》（1838），在一定程度上表达了舒曼面对庸俗、浅薄、空洞的德国音乐创作现状产生的精神苦闷和不满。克赖斯勒是德国浪漫主义作家霍夫曼的小说《公猫摩尔的人生观，附

乐队指挥约翰·克赖斯勒的传记片断》中的主要人物，是个在庸俗社会环境里感到孤独苦闷的音乐家。舒曼对克赖斯勒这个形象感到精神上的共鸣，这正是他心目中的弗洛雷斯坦。从《克赖斯勒偶记》这部作品中可以看到，舒曼表现的那种弗洛雷斯坦式的冲动、焦躁、烦闷和愤世嫉俗的情绪，是含有对德国社会庸俗习气不满这一社会内容的。

1840年舒曼的创作主要集中在艺术歌曲上，他的最重要的声乐作品大部分都是在这一年中创作的。其中包括用H. 海涅的诗谱写的《歌曲集》（共9首，1840）和声乐套曲《诗人之恋》（共16首，1840），用A. von 沙米索的诗谱写的声乐套曲《妇女的爱情和生活》（共8首，1840），用歌德、G. G. 拜伦等人的诗谱写的《桃金娘歌曲集》（共26首，1840）以及用海涅的诗谱写的叙事歌曲《两个掷弹兵》（1840）等。《诗人之恋》是舒曼的声乐作品中流行最广、最受人喜爱的。它是从海涅早年诗集《悲剧－抒情插曲》中选出一部分诗文谱写的。原诗表现了作者本人的爱情生活体验以及失意后的痛苦心情，而舒曼谱写的这部套曲中细腻入微地



钢琴前的克拉拉像



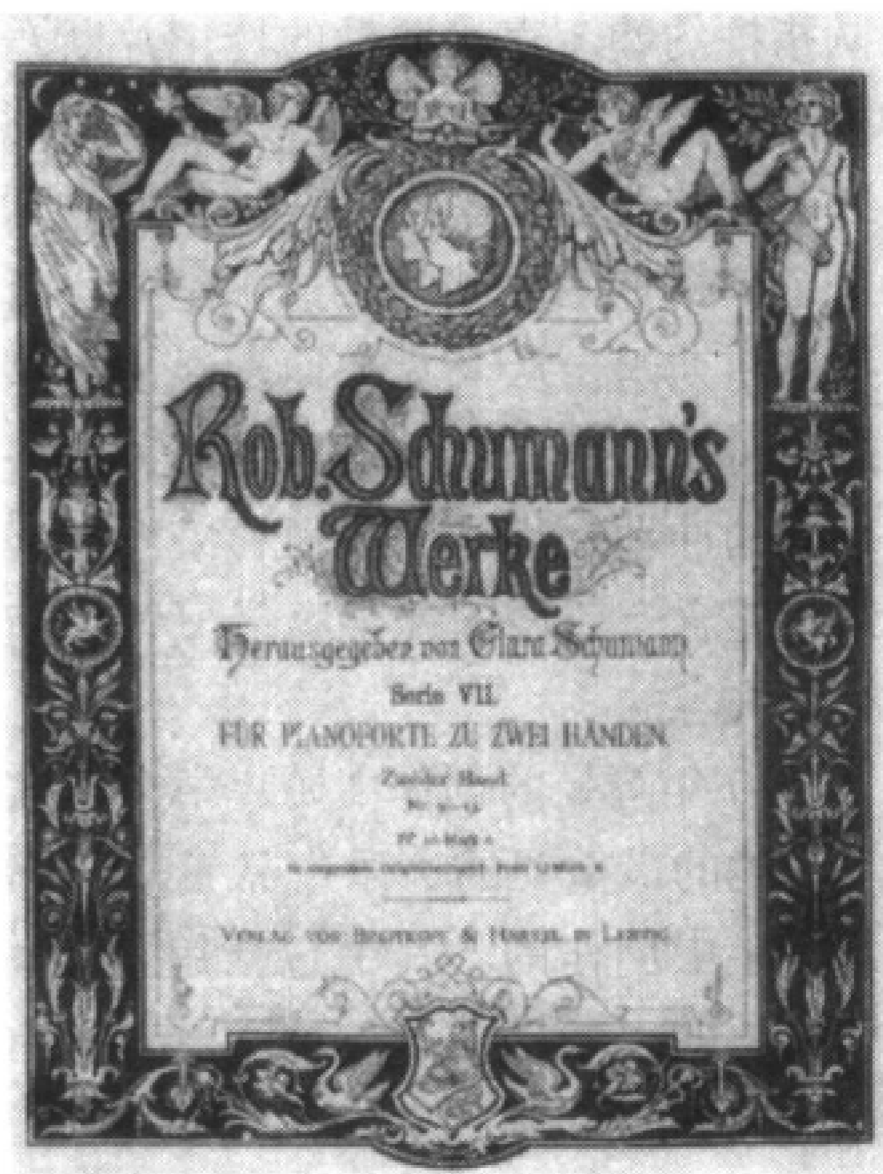
西班牙画家戈雅所画的《有魔鬼的梦》草图。舒曼于1854年3月进入精神病院，1856年7月逝世。

渗透着他同克拉拉的爱情生活中所切身经历过的感情体验。歌曲曲调的感情表现细微、含蓄，钢琴部分的艺术表现力大大加强，使整个套曲极富诗意。声乐套曲《妇女的爱情和生活》则具有一种抒情性的悲剧色彩，它表现了一个女主人公从少女、恋爱、结婚，直到丈夫悲惨死去的人生历程。歌曲内容含蓄，钢琴部分的情感衬托和相对独立化尤具特色。

舒曼40年代创作的重点是大型器乐曲和大型声乐曲。他的4部交响曲中有3部写于这个时期。降B大调《第一交响曲》（1841）的标题是《春天》，它的各乐章曾分别称为《春天的来临》、《夜晚》、《欢欣的娱乐》、《春天的告别》。这部具有生活风俗性的古典传统式结构的交响曲，由门德尔松指挥初演获得成功。同年创作的d小调《第四交响曲》（1841）具有比较浓厚的抒情色彩。它的规模较小，但在

结构上很有特色，不但乐章之间被连接起来，而且用基本主题材料贯穿的手法，将各乐章结成一个完整的整体，只是在乐队色彩方面显得比较单调。《a小调钢琴协奏曲》（1845）是舒曼唯一的一部钢琴协奏曲。最初是新颖的单乐章结构，但由于遭到出版商的反对，才不得不写成传统的三乐章形式。它的首尾两乐章中都有刚健性格的表现，颇具大卫盟员弗洛雷斯坦的气质。这个时期比较重要的室内乐作品，有献给门德尔松的《弦乐四重奏三首》（a小调、F大调、A大调，1842）、《降E大调钢琴四重奏》（1842）以及《d小调钢琴三重奏》（1847）和《F大调钢琴三重奏》（1847）等。其中最优秀的是他于1842年创作的《降E大调钢琴五重奏》。在大型声乐体裁方面，1843年完成了清唱剧《天堂与谪仙》，同年由作者本人指挥在莱比锡上演。这部作品取材于爱尔兰诗人T. 莫尔的诗篇《拉拉·鲁克》，描写了谪仙的神奇经历。谪仙是堕落的天使的后代，她想要获得天堂的幸福，为此她必须寻找世上最珍贵的礼物献给天堂。她的头两件礼物——为争取印度自由的武士的鲜血和为死去了情人的埃及少女的最后一声叹息，都没有使天堂的大门为她打开。而最后一件礼物——一个被孩子的祷告所感动了的罪犯忏悔的眼泪终于被天堂所接受，谪仙得到了幸福。题材虽然是东方的，但舒曼的音乐并无东方色彩，它并不追求戏剧性，而是以抒情性取胜；充满温存热情和苦闷情绪的谪仙的音乐形象，在整个清唱剧中得到了广阔的发展。

40年代末德国卷入了欧洲的革命浪潮。舒曼欢迎这场革命，称1848年是“伟大的革命的时代”，把这场革命称为“人民的春天”，并且通过自己的创作来表现他当时对革命的热情。1848年柏林三月起义爆发不久，舒曼怀着热烈的情绪用F. 弗赖利格拉特的诗谱写了3首管乐伴奏的男声合唱曲《拿起武器》、《自由之歌》和《黑红金》，后一首歌得到广泛流传。1849年德累斯顿起义前后，他又创作了4首供钢琴演奏的《进行曲》，音乐热情豪迈。1848～1849年间舒曼还完成了另外一部重要作品，为拜伦的诗剧《曼弗雷德》写了一整套乐曲（共16段）。舒曼对主人公曼弗雷德的苦闷、彷徨、孤傲形象在精神上产生了很大的共鸣。这套配乐中尤以其序曲《曼弗雷德》最为出色。在这期间舒曼创作了他唯一的一部歌剧《格诺菲娃》。这部歌剧取材于19世纪初叶浪漫主义文学代表人物J. L. 蒂克的剧本。歌剧的主要情节是：中世纪封建骑士齐格弗里德出征前把妻子格诺菲娃委托给至友戈洛照顾，但戈洛却心生邪念企图将格诺菲娃占为己有，在最后的危险时刻，齐格弗里德回来救妻子脱险。歌剧中虽然不乏富于表现力的篇章，但整个说来音乐缺乏戏剧性，人物个性的音乐刻划也不够鲜明。



《舒曼作品全集》的扉页

50年代舒曼的创作力趋于衰竭。作品数量虽然不少，但质量远不及30、40年代。其中比较重要的作品有1850年创作的降E大调《第三交响曲》，这部5个乐章的交响曲的内容同人民庆祝凯恩大教堂的落成有关，其中包含舒曼音乐作品中少见的某种宏伟气概。

评论 舒曼在音乐评论方面成绩卓著。1833年底至1844年这10年间，他在自己创办的《新音乐杂志》上发表了一系列生动泼辣、尖锐犀利的音乐评论文章。1854年将自己的文章汇编成《论音乐与音乐家》出版（有中译本）。舒曼在这部论文集中所阐述的音乐美学思想，具有典型的浪漫主义美学倾向。他强调音乐是感情的表现，把感情提高到音乐艺术的首位，同时又非常强调其中的幻想因素。但是他并不因此而排除音乐反映外在物质世界的可能性和必要性，相反，他坚决反对将音乐同现实生活隔绝开来的论调。舒曼认为，一部有价值的音乐作品必须是高尚的思想感情内容同独创的艺术形式的结合。他要求音乐艺术应具有高度的思想性，反对一味追求技巧、只重外表不重内容，同时也反对艺术上的千篇一律和粗制滥造。他对30、40年代德国音乐创作中的庸俗倾向的尖锐批判，是他的评论活动中最富光彩、最有价值的部分。

【舒曼，W.】

（William Schuman，1910～ ） 美国作曲家。1910年8月4日生于纽约，1933～1937年在哥伦比亚大学教师学院学习。其间曾赴奥地利就读于萨尔茨堡莫扎特音乐馆。1936～1938年在朱利亚德音乐学院从R. 哈里斯深造，早期创作受哈里斯的影响颇深。1939年以其创作的《美国节日序曲》引起人们的注意。他的《第三交响曲》（1941）获首次纽约评论界奖，使他进而成为美国重要作曲家之一。



W. 舒曼像

舒曼也是一位有成就的教师和音乐行政管理人员。1935～1945年，他任教于萨拉劳伦斯学院。1945～1962年任朱利亚德音乐学院院长。1962～1969年任纽约林肯表演艺术中心主席。1970年任美国录相机公司委员会主席。

舒曼的创作广泛采用各种现代手法，但保留调性。他的作品带有明显的美国风味，大部分作品倾向于采用一种世界性的音乐语言。其创作体裁以大型管弦乐曲为主，一共写了10首交响曲。其他重要作品有世俗康塔塔《自由之歌》（1942），次年获首次普利策音乐奖。舞剧《回头浪》（1945）和《犹滴》（1950），歌剧《非凡的凯西》（1953），管弦乐《新英格兰三联画》（1956）等。

【斯卡拉蒂，A】

（Alessandro Scarlatti，1660～1725） 意大利作曲家。那不勒斯乐派歌剧的创始人。1660年5月2日生于巴勒莫，1725年10月22日卒于那不勒斯。出身音乐世

家。1672 年来到罗马。1679 年他的第 1 部歌剧《无知的过错》演出成功。当时住在罗马的瑞典女皇克里斯蒂娜因此成为他



斯卡拉蒂像

的保护人，并聘他担任女皇私人剧院的指挥。斯卡拉蒂为剧院写了歌剧《真诚的爱情》（1680）和《庞贝大将》（1683）。1684 ~ 1702 年任那不勒斯总督卡皮奥宫廷乐长，创作了 40 多部歌剧，最著名的是《皮罗和黛梅特廖》（1694）和《十人团的垮台》（1697）。

1703 ~ 1708 年在罗马圣玛丽亚大教堂任乐长，为威尼斯狂欢节创作了《自由的凯歌》（1707）等。1709 ~ 1718 年返回那不勒斯任原职，这时期的重要作品有歌剧《蒂格拉内》（1715）和喜歌剧《光荣的胜利》（1718）。

斯卡拉蒂共写了 115 部歌剧，约 700 首康塔塔，以及清唱剧、弥撒曲、经文歌等，总计不下千余首。斯卡拉蒂的歌剧大都取材于生活喜剧与历史传说。他强调歌剧是用音乐表现的戏剧，反对威尼斯歌剧中那种浮华肤浅，充分发挥了音乐的抒情作用，声乐占绝对优势。他发展并固定了歌剧序曲、反始咏叹调、配伴奏的朗诵调等形式。他对半音音阶、和声、旋律、节奏的处理，乐队的编制，声乐的花腔等因素的运用，使他的歌剧具有鲜明的巴罗克风格。

【斯美塔纳，B.】

（Bedřich Smetana，1824 ~ 1884） 捷克作曲家。1824 年 3 月 2 日诞生于东波希米亚东部利托米什尔的一个小村镇，1884 年 5 月 12 日逝世于布拉格。父亲从事酿酒业。1843 年斯美塔纳离家赴布拉格学习音乐，1844 ~ 1847 年从 J. 普罗克什学钢琴和理论。1848 ~ 1856 年在布拉格创立音乐学校并任该校负责人。1856 年到瑞典的哥德堡，任该地交响乐团指挥。1861 年归国，积极从事创作、指挥、评论、演出等活动。斯美塔纳一生的音乐创作和社会活动，对捷克民族音乐的发展起了巨大作用，被认为是近代捷克民族乐派的创始者。他的主要作品有 8 部歌剧，11 部管弦乐作品，2 部弦乐四重奏以及若干钢琴曲和声乐曲。

斯美塔纳早年就受到捷克民族文化的熏陶，他的世界观和艺术观是在捷克民族



斯美塔纳像

复兴运动的影响下形成的。斯美塔纳的早期创作，主要是一些波尔卡。这些乐曲像 F. F. 肖邦的马祖卡一样，是把民间舞曲体

裁艺术化的诗情小品，并且已经显示了他后来创作的特征——不采用民间原有曲调，而是根据民间舞曲的特点，创作出具有鲜明的捷克风味和民族性格的音乐。

斯美塔纳在40年代与激进青年交往，成为布拉格大学生组织“同心社”的一员。1848年革命时，他积极参加了革命运动，投入街垒战斗，并在斗争中创作了合唱曲《自由之歌》，管弦乐曲《欢呼序曲》、《学生兵团进行曲》，钢琴曲《革命进行曲》等作品。与此同时，他还同进步人士一起创办音乐学校，组织音乐会演出。革命失败后，民族文化的发展面临困难的局面，斯美塔纳不得不离开祖国去瑞典的哥德堡从事音乐活动。在远离祖国客居哥德堡的50年代，接受F. 李斯特的标题交响诗的影响，创作了3首交响诗：《理查三世》、《华伦斯坦阵营》和《哈孔·雅尔》。虽然技巧还不够成熟，但爱国主义思想是很鲜明的。

1861年，斯美塔纳回国后，积极投入捷克民族歌剧的创作。1863年他创作的第1部歌剧《在波希米亚的勃兰登堡人》，是以13世纪捷克人民反抗勃兰登堡封建主的统治为内容的历史剧。1866年写的第2部歌剧《被出卖的新娘》，是表现捷克人民固有的习俗和乐观精神的喜剧。内容叙述一个被继母赶出家门的贫农青年，机智地战胜了媒人和继母的阻挠，和自己的情人终成眷属。在剧中斯美塔纳对男女主人公给以深情真挚的刻划，对媒人、继母等给以温和的讽刺。全剧贯穿着民间歌舞，管弦乐渲染了农村的气氛，旋律具有浓厚的民间音调，富于民族色彩，是斯美塔纳最受欢迎的歌剧。长期忍受异族文化奴役的捷克人民，把这部歌剧看作是民族文化复兴的象征。

1867年创作的《达利博尔》，是斯美塔纳写作民族正歌剧的尝试。它以民间传说中的达利博尔为主人公，刻划了一个主持正义的骑士，由于杀死残暴的官吏而惨遭杀害的悲剧性形象。在音乐风格上有R. 瓦格纳的影响。斯美塔纳的另一部重要歌剧《莉布谢》完成于1872年，于1881年布拉格民族剧院落成典礼时初演。它不同于一般歌剧，只有在节日时才演出，捷克人民至今还保留着在国家重大节日时上演这部作品的传统。剧中通过莉布谢对捷克民族未来的预言，展示了历史上辈出的民族英雄的形象，歌剧的最后是歌颂人民的《光荣颂》。

斯美塔纳在交响音乐创作方面的代表作，是1874～1879年间创作的由6首交响诗组成的大型交响诗套曲《我的祖国》。它是在作曲家失去听觉之后写成的。第1首《维谢赫拉德》，表现了古代民间歌手柳米对故都维谢赫拉德的光荣历史的凭吊。它是套曲的序奏。第2首《伏尔塔瓦河》描绘了两股源流汇合成这条大河，围绕着这条河的民间传说和沿岸风光。第3首《莎尔卡》是关于捷克民间女英雄莎尔卡的故事。第4首《波希米亚的田野和森林》，它与第2首对衬，形成前后呼应的对祖国大地的歌颂。第5首《塔博尔》是表现胡斯派运动中农民起义的史诗。第6首《布拉尼克》叙述战士宿营布拉尼克。这是一首总结性的乐曲，在结尾又出现了维谢赫拉德的主题，与第1首相呼应。套曲中的每一首交响诗都能独立成章，联结起来又有形象和主题上的联系，成为展示捷克民族历史和风土人情的画卷。《我的祖国》在艺术技巧上获得了很高的成就。斯美塔纳从李斯特那里学习了交响诗的原则和优点，但又没有受它的束缚，首创了由多首交响诗构成大型套曲的新体裁，并使这种新的形式、结构同丰富的标题内容

完美地统一在一起。

在这期间，他写的弦乐四重奏《我的生活》，可以说是作曲家的自传。第1乐章叙述青年时代对生活的憧憬和信心；第2乐章波尔卡，表现了对故乡和往事的怀念；第3乐章描绘了幸福的爱情时刻；第4乐章表现了作曲者献身于民族音乐艺术的决心。1878年作的小提琴曲《我的故乡》，则是一幅深情的对家乡风土人情的素描。

斯美塔纳于1878年写的4首钢琴波尔卡和1879年写的10首捷克舞曲，在钢琴写法与民族风格方面达到了炉火纯青的境地。

【斯特拉文斯基，I. F.】

（Igor Fyodorovich Stravinsky，Игорь Фёдорович Стравинский，1882～1971）美籍俄罗斯作曲家。20世纪最有影响的作曲家之一，西方现代音乐的代表人物。1882年6月17日生于俄国圣彼得堡附近的奥拉宁鲍姆，1971年4月6日卒于纽约。其父Ф. И. 斯特拉文斯基是圣彼得堡帝国剧院的男低音歌唱家。斯特拉文斯基9岁开始学习钢琴，中学毕业后进入圣彼

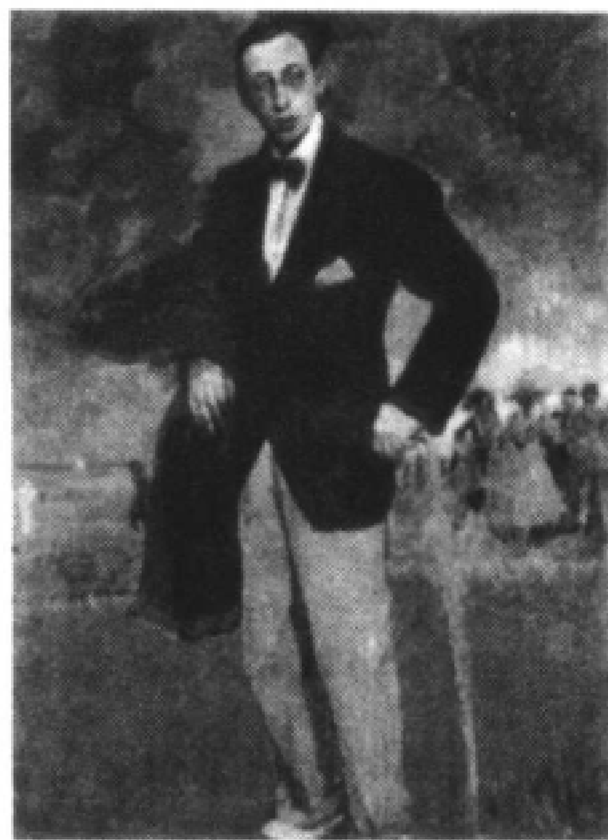


斯特拉文斯基像



歌剧《士兵的故事》的漫画插图

得堡大学法律系学习，1905年毕业。1903～1906年间从俄国作曲家H. A. 里姆斯基－科萨科夫学习。斯特拉文斯基的创作经历复杂，音乐风格多变，不同时期的作品显示出现代各个音乐流派的不同特征。最



斯特拉文斯基画像

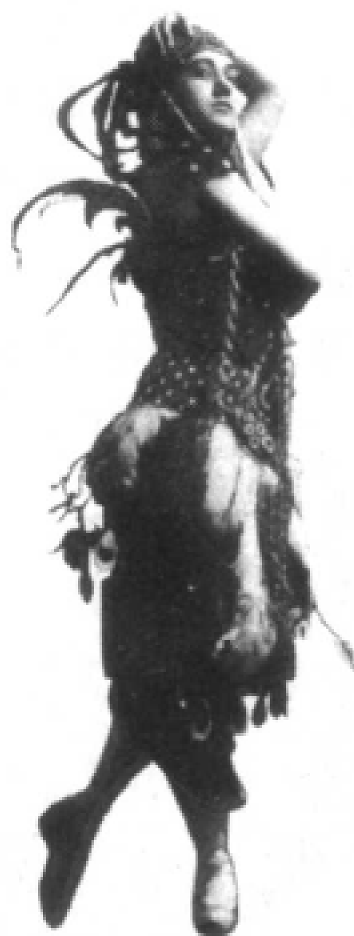
初的作品如交响诗《烟火》（1908）等，带有印象主义色彩。1910年，受俄罗斯舞蹈团主持人С. П. 佳吉列夫的委托，根据俄罗斯童话题材写了舞剧音乐《火鸟》。同年，舞剧在巴黎上演，获得成功。接着又写了表现俄国民间生活的舞剧《彼得鲁什卡》（1911）和反映俄罗斯原始民族祭献仪式的舞剧《春之祭》（1913）。这3部作品都具有鲜明的俄罗斯音乐特色，同时



“六人团”合影

也显露了斯特拉文斯基独特的创作风貌。在《春之祭》里，为了表现原始民族的祭礼和他们强悍、粗犷的性格，作曲家使用了异常猛烈、紧张的节奏，大胆的和声，以及浓重的管弦乐配器，使听众大为震惊。在巴黎首演时，剧场里发生了骚动。

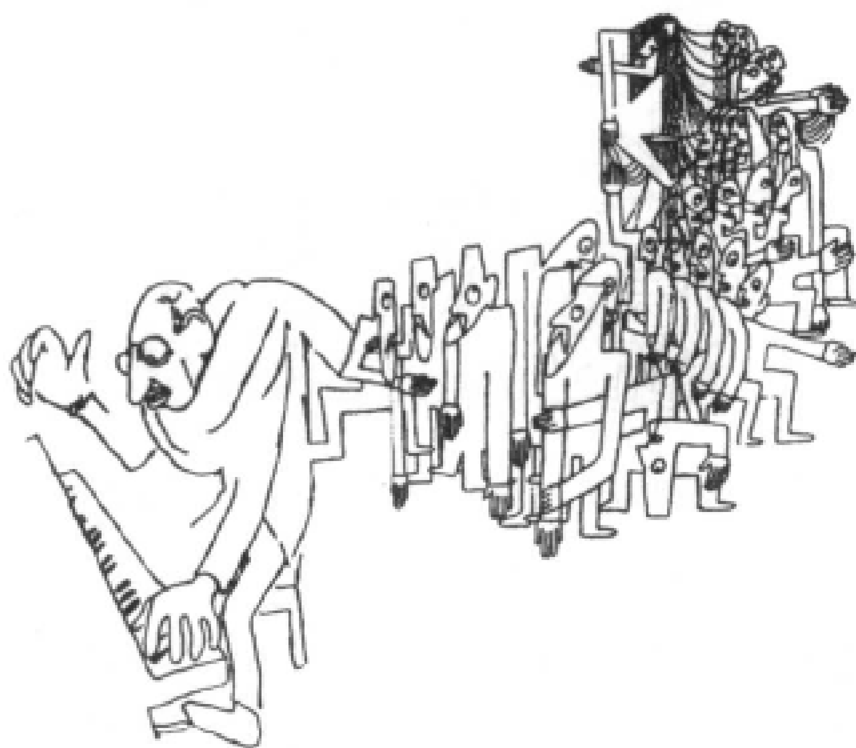
1910~1914年，斯特拉文斯基主要生活在巴黎，偶尔也回俄国。第一次世界大



1910年俄罗斯芭蕾舞团在巴黎演出《火鸟》。

战期间，他在瑞士度过。为适应战时的演出条件，他创作了乐队编制不大，音乐风格较轻巧的作品，如表现俄国农村风俗舞蹈的康塔塔《婚礼》（1917~1923），根据俄国民间故事为朗诵、舞蹈和小乐队而写的《士兵的故事》（1918）等。这个时期，他对爵士乐发生兴趣，成为最早采用爵士乐语言进行创作的作曲家之一。

1920年，斯特拉文斯基迁往法国。这时，他的创作发生了很大变化。他脱离祖



表现斯特拉文斯基在排练《春之祭》的漫画。

国，放弃了早期的俄罗斯风格，转向所谓“新古典主义”。在后来约30年的时间里，他主要从西欧古典音乐作品中汲取创作素材，然后加以个性化处理。最早的新古典主义作品如舞剧《普尔钦奈拉》（1920），引用了意大利18世纪作曲家G.B.佩尔戈莱西的音乐主题。新古典主义的代表作还有舞剧《缪斯的主宰阿波罗》（1928，采用17世纪法国作曲家J.-B.吕利等人的音乐主题）、歌剧-清唱剧《俄狄浦斯王》（1927，根据希腊作家索福克勒斯的悲剧

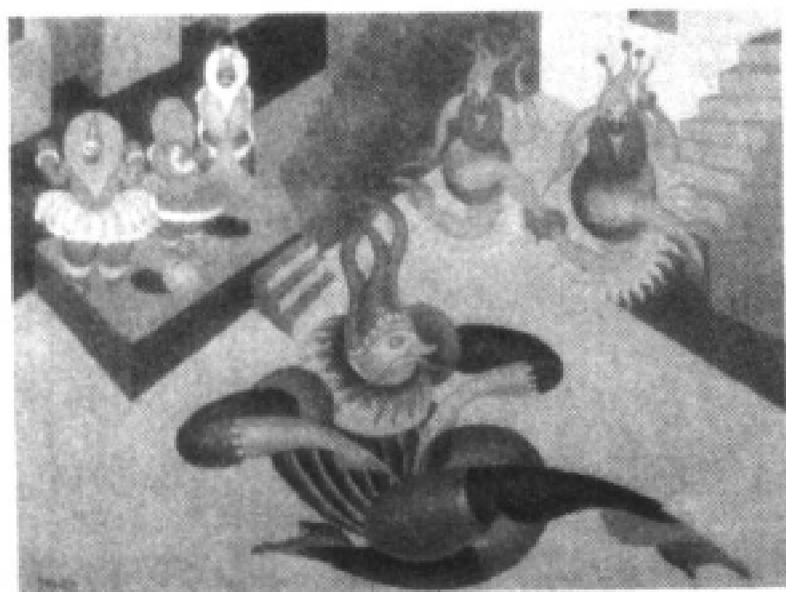


斯特拉文斯基的代表作之一《春之祭》的一幕。此剧的推出为当时的欧洲带来强烈的震撼，并影响20世纪前半叶的音乐发展。



斯特拉文斯基的歌剧《俄狄浦斯王》在华沙演出的海报

写成)、《圣诗交响曲》(1930，歌词选自圣经教义)、《C 大调交响曲》(1940，表示作曲家对 J. 海顿和 W. A. 莫扎特的敬意)等。他的最后一部新古典主义作品是歌剧《浪子的历程》(1951)，脚本根据 18 世纪英国画家霍加斯的版画改编而成，作品中汲取了莫扎特和 G. F. 亨德尔的音乐材料。



欧佩罗所绘《向斯特拉文斯基致敬》

1939 年，斯特拉文斯基应哈佛大学邀请，赴美国举行有关音乐艺术的讲演。因第二次世界大战爆发，遂定居美国。到了 50 年代中期，他的创作越来越受奥地利作曲家 A. von 韦贝恩等人的影响，接受了十二音体系的作曲方法。从舞剧《阿贡》(1957)开始，创作了一系列无调性的序列音乐作品，如合唱《哀歌》(1958)、《追思圣歌》(1966)等。

对于斯特拉文斯基的创作，苏联音乐界曾长期持否定态度。1962 年斯特拉文斯基应邀访苏，受到欢迎。他的作品在苏联得到重新评价。他的著作有《我的生活年谱》(1936)、《音乐诗学》(1947)、《同斯特拉文斯基的谈话》(1959，与 R. 克拉夫特合著)等。

【斯韦林克，J. P.】

(Jan Pieterszoon Sweelinck, 1562 ~ 1621)　荷兰作曲家、管风琴家。1562 年 5 月生于代芬特尔，1621 年 10 月 16 日卒于阿姆斯特丹。父亲是阿姆斯特丹“老教堂”的管风琴师。斯韦林克从父亲学习音乐。约于 1580 年继任了他父亲的职位，直到逝世。斯韦林克是 J. S. 巴赫之前发展管风琴音乐的杰出代表人物，是第 1 位给管风琴脚键盘写作独立声部的作曲家。他的赋格曲是用一个主题开始，从而加进对题，构成高潮结束；众赞歌变奏曲是用二重和三重对位写成；托卡塔和“回声”幻想曲显然受威尼斯管风琴乐派的影响；一些变奏曲还采用了世俗歌曲的主题。这些



斯韦林克像

对巴赫的创作产生了一定的影响。他的声乐作品在风格上比较保守，属于法国和尼德兰传统。主要作品有4~8声部的韵律诗篇歌（1604~1623），附有通奏低音的5声部《经文歌》（1619）等。他培养了很多国内外著名音乐家，尤其是德国的S. 沙伊特和H. 沙伊德曼，他们成为北德管风琴乐派的创立人。因此，斯韦林克也被誉为该乐派的鼻祖。

【苏佩，F. von】

（Franz von Suppé，1819~1895） 奥地利作曲家。1819年4月18日生于斯帕拉托，1895年5月21日卒于维也纳。少时学长笛，16岁随母迁居维也纳，进音乐学院，受业于S. 泽希特和I. von 赛夫里德。自1841年起在约瑟夫市剧场等处从事指挥和作曲。1865年开始一直在利奥波德市剧场工作。他是维也纳轻歌剧体裁的创始人之一。作有轻歌剧、喜剧配乐、舞剧等舞台音乐作品200多部，其中轻歌剧30多部。其他作品有追思曲、序曲、交响曲、四重奏曲和歌曲等。他的作品曲调明快、具有动听的维也纳音乐风格，曾风靡一时。代表作有轻歌剧《黑桃皇后》（1864）、《美丽的加拉蒂亚》（1865）、《轻骑兵》（1866）、《法蒂尼察》（1876）、《薄伽丘》（1879）、《尤阿妮塔》（1880）等。轻歌剧《诗人与农夫》的序曲（1846）及若干其他轻歌剧序曲迄今依然流传颇广。

【泰戈尔，R.】

（Rabindranath Tagore，1861~1941） 印度诗人、文学家和作曲家。1861年5月7日生于西孟加拉邦的加尔各答市，1941年8月7日卒于同地。幼年时就显露出在诗歌、文学、音乐和戏剧等方面的才华。1878年，赴英国学习文学和研究西方音乐。两年后回国，创作了歌剧《蚁垤仙人的天才》、《死神的狩猎》和配乐诗剧《心碎》等。1891年起，他住在北孟加拉西莱达乡间管理祖传产业。当地旖旎的自然风光和丰富的民歌、民谣，激发了他的创作热情，他谱写了大量描绘孟加拉自然景色以及歌颂生活、青春和爱情的抒情歌曲。1905年，他投身于印度的民族解放运动，写下了不少振奋人心的爱国歌曲。如《母亲，向你致敬!》、《让祖国的地和水甜蜜起来》等，其中《人民的意志》成为印度国歌，《黄金孟加拉》成为孟加拉国国歌。晚年，他创办了国际大学，并把自己的诗歌《供养女》和《夏玛》等改编为歌舞剧，供国际大学的师生演出。

泰戈尔对印度音乐的发展作出了卓越的贡献。他为印度音乐创造了简明记谱法，建立了民族管弦乐队，大力提倡东西方音乐的交流。他的爱国主义精神和关心人类进步的思想，反映在他的音乐创作中。他的音乐作品继承了印度古典音乐的传统，也采用了西方音乐的一些创作手法，独具匠心地运用孟加拉民间音乐的音调、节奏及其他表现手法，形成了自己独特的风格，在印度被称为“罗宾德拉音乐”。

泰戈尔的音乐作品体裁广泛，风格多样，其中包括歌剧、歌舞剧、管弦乐曲、戏剧音乐、交响诗和2 000多首歌曲。印度国际大学编辑出版的《泰戈尔歌曲集》有60多卷。

【泰勒曼，G. P.】

（Georg Philipp Telemann，1681~1767） 德国作曲家、风琴家。1681年3

月14日生于马格德堡，1767年6月25日卒于汉堡。出身于牧师家庭。10岁学小提琴、长笛与键盘乐器。12岁时，因其母没收其所有乐器，遂倾全力攻读名家总谱，



泰勒曼像

从中分析曲式、和声，领悟作曲原理，并试行作曲。1700年入莱比锡大学读法律、文学，偶被同学发现其作品，试奏公演后博得好评。莱比锡市长惊为天才，命其每两周作一部清唱剧付诸演出，由此名声大噪。他在大学中主持“音乐之友社”，课余演奏，开欧洲各大学音乐风气之先。1702年被莱比锡歌剧院聘为音乐指导，1704年聘为新教堂管风琴手，并上演了他的圣乐清唱剧、室内乐与歌剧等。其中最成功的为歌剧《坚忍的苏格拉底》。1721年就任汉堡大教堂乐长。次年莱比锡圣托马斯大教堂又争聘其为乐长，他将此职位让给挚友J. S. 巴赫。1737年后漫游巴黎、柏林等地，采风作曲。

泰勒曼被公认为18世纪中叶的权威作曲家之一。他的曲调流畅甘美，结构清晰明快，一扫繁琐晦涩之风，因而被认为是连结巴罗克后期与新兴的古典乐派之间的桥梁及重要过渡人物。他又是音乐理论的权威和有影响力的音乐教育家。他曾组织各种形式的音乐会，使教会音乐也能在世俗音乐会中演出，打破了宗教音乐不出教堂的界限，从而普及了音乐。

泰勒曼毕生学习探索不懈，因此他的作品风格也屡经改变。他的初期作品受法、意影响较深，与A. 科雷利学派相近；后期作品则被认为近似J. 斯塔米茨，而在形式、配器、和声等方面，又可以找到巴赫的许多痕迹。在歌剧方面，当时的朗诵调崇尚意大利朗诵式，即用朗诵语调由演员即兴念出。当时法国的J. – P. 拉莫已首先创用乐谱规定其音高、节奏，写出按谱唱出的咏叹式的朗诵调，但不为时人所重视。经泰勒曼努力倡导采用，才为人们所接受。此后意大利歌剧也逐渐摒弃即兴朗诵式，改用咏叹式的朗诵调，并通行于所有大歌剧中，成为与轻歌剧体裁相区别的重要标志之一。

泰勒曼是靠自学获得杰出成就的作曲家，这在音乐史上是罕见的。他是一位多产作家。1739年，根据他自己统计，曾作过序曲、三重奏、协奏曲、哈普西科德曲与合唱曲等600余首，歌剧、清唱剧各40余部，各种礼仪用曲100余部。此后他又活了28年，作品总数无法确定，至今仍在继续发掘、出版中。自20世纪40年代以来，他的乐谱出版的有200余种，研究他的传记与作品的专著有十余种；他的作品风靡欧美，成为音乐会中经常上演的曲目。泰勒曼与巴赫、G. F. 亨德尔处于同一时代，珠玉在前；W. A. 莫扎特、L. van 贝多芬又接踵而起，盛名之下，泰勒曼遂黯然失色。至20世纪中叶起，始逐渐为人所重视，评价日高，有人将他与巴赫并列。

【团伊玖磨】

（Dan Ikuma，1924～ ） 日本作曲家。1924年4月7日生于东京。1942年入东京音乐学校作曲系，1945年毕业。先后

从师于下総皖一、诸井三郎等。1950 年，他的作品《A 调交响曲》获日本广播协会成立 25 周年管弦乐应征作品特等奖。1951 年写出歌剧《夕鹤》，翌年首演，获得每日音乐奖、山田耕筰作曲奖、伊庭孝歌剧奖。该剧在国内外演出已逾 400 余场，成为日本歌剧的代表作。1979 年 5 月曾在中国演出。1953 年，他与芥川也寸志、黛敏郎组织作曲家社团“三人会”。1966 年曾被授予日本艺术院奖。1973 年就任日本艺术院第二部（音乐、戏剧、舞蹈部）会员。1976 年任新成立的歌剧研究所所长。他的作品有歌剧《神耳头巾》、《杨贵妃》等 5 部，交响曲 6 部，交响组曲《丝绸之路》等。此外，还有歌曲、合唱曲、电影音乐等。他的音乐语言平易近人，较多地吸收了后期浪漫派的技法，表现力丰富，具有独特的抒情性。团伊玖磨长期以来担任日中文化交流协会常务理事，曾多次来中国进行友好访问，积极从事日中文化交流活动。

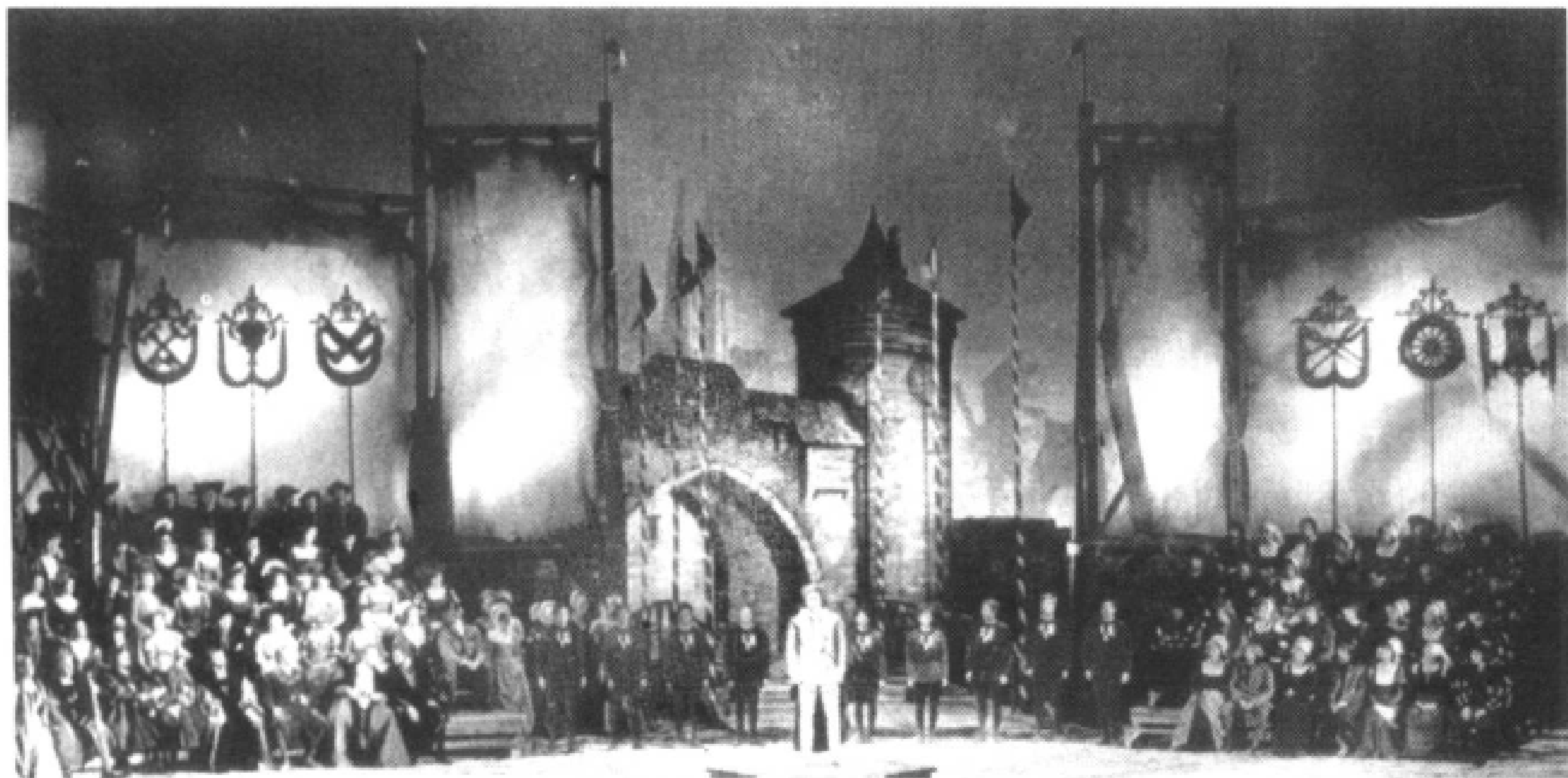
【瓦格纳，R.】

（Richard Wagner，1813～1883） 德国作曲家、剧作家。1813 年 5 月 22 日生于莱比锡，1883 年 2 月 13 日卒于威尼斯。生父早亡，继父 L. 盖尔是一位多才多艺的话剧演员、文学家和肖像画家。瓦格纳

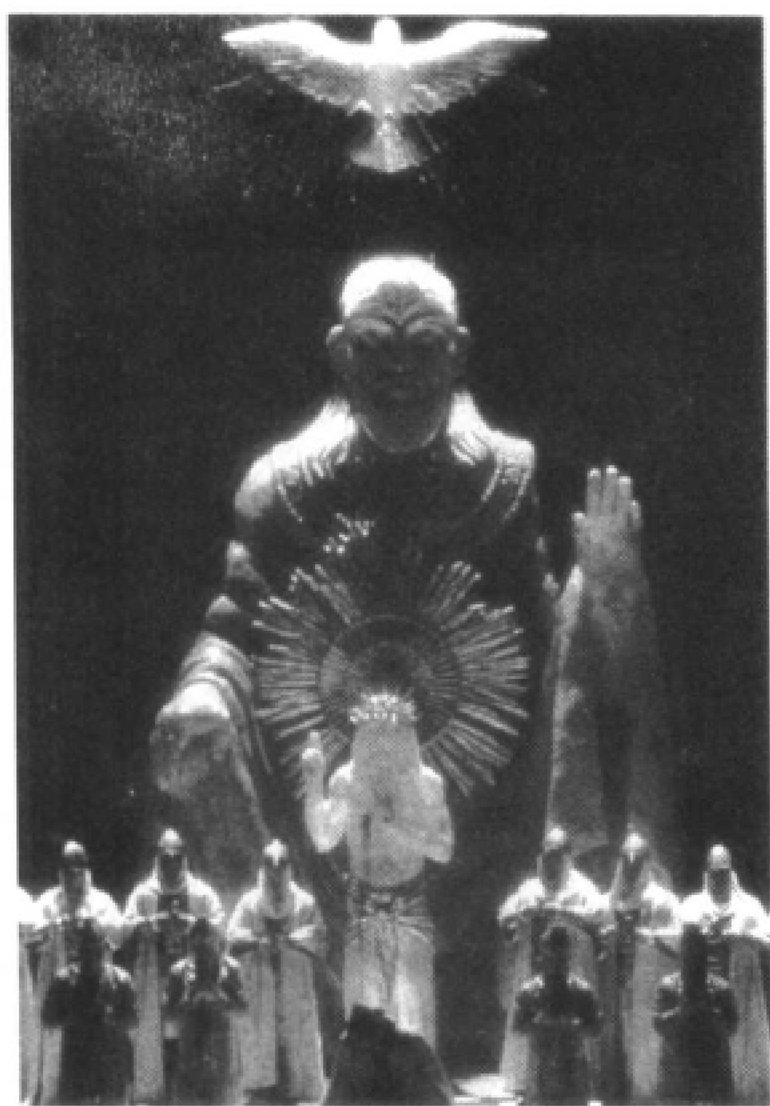


瓦格纳像

在家庭影响下，从小就热爱古希腊悲剧和莎士比亚的戏剧，14 岁时曾尝试写作 1 部 5 幕的大悲剧。瓦格纳对音乐有着浓厚的兴趣。从 1831 年起，他一面在莱比锡大学读书，一面从 C. T. 魏因利希学习作曲理论。早年的创作有少量的钢琴曲、几首管弦乐序曲，7 首为歌德的《浮士德》谱写的歌曲（1831）、《C 大调交响曲》（1832）以及几首有标题的序曲。其中包括 1836 年完成的《波兰》序曲以及 1840 年写的《浮士德》序曲等（后者在 1855



瓦格纳的歌剧《纽伦堡的歌唱师傅》



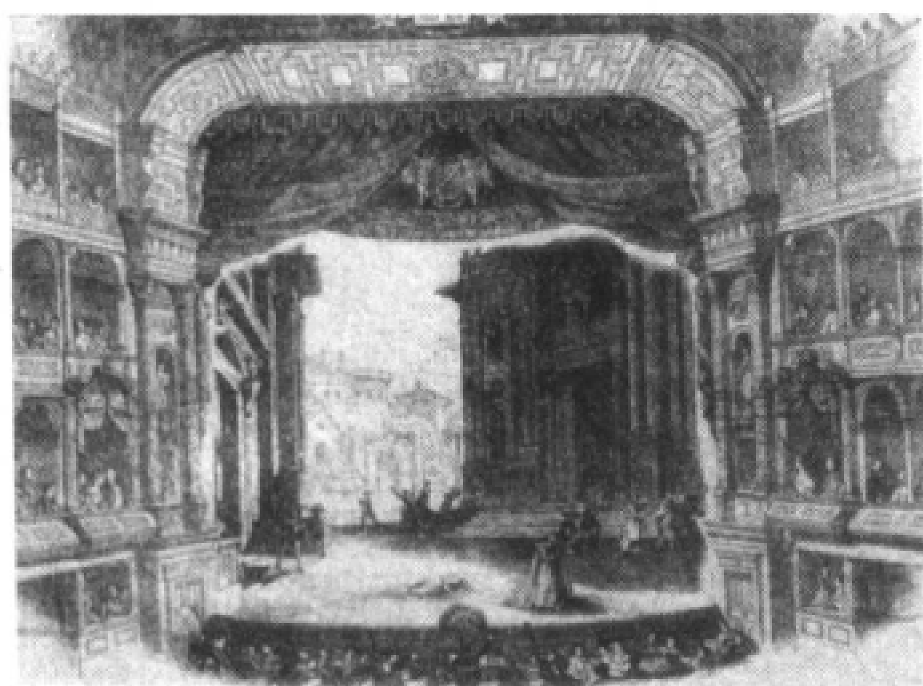
1988 年，瓦格纳的歌剧《帕西法尔》在演出中。

年重新修改）。瓦格纳的主要创作领域则是歌剧。

初期的歌剧创作（1833～1839） 瓦格纳的歌剧创作是从 30 年代开始的。自 1833 年起，瓦格纳开始了他动荡不安的音乐生活。先在符茨堡当合唱指挥，后相继在马格德堡、柯尼斯堡、里加等地剧院主管音乐部门的工作。1837 年赴巴黎，生活和创作环境非常艰难。他最早的歌剧《仙女们》系采用意大利剧作家 C. 戈齐所写脚本，作于 1833 年，1838 年才上演。这是一部仿效 C. M. von 韦伯与 H. A. 马施纳等人的浪漫风格的幼稚之作，其中显露出在他日后作品中经常出现的用自我牺牲来拯救人类的思想。第 2 部歌剧是根据莎士比亚的喜剧《一报还一报》（一译《请君入瓮》）写成的大型喜剧性歌剧《爱情的禁令》（1834）。它歌颂了自由和爱情，嘲笑了假仁假义的虚伪道德。其中虽然仍有不少对韦伯、V. 贝利尼等人歌剧风格的模仿，但也表现出他自己的独特个性，如主导动机的应用、细腻的形象描绘以及丰富多采的舞台场景。

瓦格纳在早期活动中曾写过一些文艺评论，反映出他的思想和“青年德意志派”的激进思潮颇为相近。1837 年他开始写作歌剧《黎恩济》。此剧取材于英国布尔沃－利顿的小说，描写政治的理想主义者黎恩济参与罗马市民向贵族奥尔西尼一家斗争的故事，表现了反抗暴政和争取自由的主题。在这部歌剧中，他运用了 19 世纪初期 G. 斯蓬蒂尼的历史歌剧和 D. F. E. 奥贝尔、G. 迈耶贝尔等人的大歌剧中惯用的手法，写成了充满矛盾冲突的感人悲剧，其中还巧妙地运用了主导动机，可见瓦格纳早就注意到歌剧中音乐素材的统一问题。

中期的歌剧创作（1839～1849） 瓦格纳中期的歌剧创作是以《漂泊的荷兰人》、《汤豪泽》和《罗恩格林》3 部歌剧为中心的。《漂泊的荷兰人》取材于北欧民间传说和 H. 海涅的短篇小说，完成于 1841 年，1843 年始上演。它描写被神灵施以咒语的荷兰船长永生永世驾驶幽灵船在 7 个大海中漂泊，直至纯洁的少女森塔为爱情而自我牺牲才得到拯救的故事。《汤豪泽》则取材于 13 世纪德国的英雄传说，写于 1843～1845 年间，1845 年上演。它描写恋诗歌手汤豪泽虽然摆脱了维纳斯山中的逸乐生活，回到人间，但由于在赛歌中歌颂了维纳斯，犯下了不可饶恕的罪过。后因过去与他相爱的城主的侄女伊丽莎白向圣母献身，才赎了他的罪。这部歌剧继续了《漂泊的荷兰人》中那种由于有为爱情献身的女性的忠实和纯洁，才使有罪的人得到解救的神秘思想。《罗恩格林》也取材于 13 世纪德国的英雄传说，写于 1845～1848 年间，1850 年上演。内容描写在天国守卫圣杯的骑士罗恩格林降临人间，拯救蒙冤受害的布拉班特公主埃尔



1842年瓦格纳的歌剧《黎恩济》在德累斯顿宫廷剧院首演情景

萨，但由于埃尔萨违背诺言，盘问他的身世和名字，罗恩格林不得不舍弃她重返天国。这部作品表现神化了的信仰和恋爱在现实中幻灭的悲剧。它与《漂泊的荷兰人》、《汤豪泽》同样地反映了德国浪漫主义所特有的神秘观念。这3部代表作都有巨大的艺术感染力。例如鲜明悦耳的曲调，精心设计的重唱和合唱场面，绚丽多彩的交响性的序奏音乐和插乐，对剧中人物的感情和心理的细腻刻划以及戏剧矛盾的描写等。这3部歌剧也反映了瓦格纳积极改革歌剧的意向。如《漂泊的荷兰人》基本使用传统的歌剧构成的“分曲结构”；《汤豪泽》开始使用分曲结构与“场”相结合的形式；而在《罗恩格林》中则主要用“场”代替了分曲结构。此外，在这3部歌剧中还可以见到从较传统的序曲过渡到结构自由、富于诗意的前奏曲，从旧的咏叹调到无终旋律的明显变化。上述这些尝试成为他后期乐剧改革的基础。

流亡瑞士时期（1849～1864） 从40年代下半期开始，瓦格纳一方面接受了费尔巴哈哲学思想的影响，另一方面M. A. 巴枯宁所鼓吹的无政府主义以及当时德国小资产阶级批判现存社会体制的观点，也对他发生过作用。他对当时的艺术界，特别是歌剧界的状况，很不满意。1849年5月，德累斯顿发生起义，瓦格纳毅然参加了斗争。起义被镇压后，瓦格纳因遭萨克森政府通缉而潜往瑞士，以政治流亡者的身份在苏黎世居住了10年之久。

在社会政治的转折时期，瓦格纳的思想发生了很大变化。在瑞士的最初几年里，由于受到革命思潮的影响，写下了7部关于歌剧改革的著作，其中《艺术与革命》（1849）、《未来的艺术作品》（1849）、《歌剧与戏剧》（1851）、《告友人书》（1851）等，虽有形而上学和反历史主义的某些观点，但也表现出瓦格纳的进步思想。在《艺术与革命》中，他认为：古希腊悲剧是理想的艺术，它的灭亡是由于国家的没落而引起，为了产生新的思想的艺术，必须打破使艺术堕落为商品的社会制度，通过革命建立新的组织。在《未来的艺术作品》中，他把古希腊悲剧看作是理想的综合艺术。这种艺术的综合随着时代而消亡。艺术在今天不过是各自分别发展的。未来的艺术必须再次综合，成为完全



《特里斯丹和绮瑟》的人物造型

的戏剧。这种观点在《歌剧与戏剧》中阐述得更为详尽，并加以理论化。他认为过去歌剧艺术领域中的根本错误，是在于将作为表现手段的音乐看作目的，而作为目的的戏剧则被看作手段。从过去歌剧的发展来看，歌剧中作曲家与诗人的关系和位置从来是摆错的。他认为歌剧应取材于最



1845 年卡洛斯德所绘的《齐格弗里德被哈根所杀》的壁画

有普遍性的情感丰富的神话，声乐上要使用“说话旋律”，管弦乐应得到重视，用以表达语言所不能表达的东西，关键是戏剧的动机（主导动机）。瓦格纳在上述理论基础上创作了他的第 1 部乐剧《特里斯丹和绮瑟》。该剧完成于 1859 年，取材于斯特拉斯堡的戈德夫里德所著的《关于特里斯丹的史诗式的传奇》。乐剧描写康沃尔的骑士特里斯丹奉马克王之命赴爱尔兰迎接曾与他相爱的公主绮瑟为王妃。但绮瑟因与特里斯丹有杀兄之仇，在归途中想使特里斯丹喝下毒药与自己同归于尽，不料误喝了爱之酒，两人更为相爱，并导致一场悲剧。这部歌剧深受 A. 叔本华悲观哲学的影响，把为爱而死看作是至高无上的行为，只有在这爱之死的升华中才能得到真正的幸福。它是后期浪漫主义消极思想的代表作。

后期创作（1864 ~ 1883） 1864 年瓦格纳奉巴伐利亚王路德维希二世之召返回慕尼黑。1872 年在路德维希二世支持下，为实践其歌剧改革主张，于巴伐利亚的拜罗伊特自建剧院，演出乐剧《尼贝龙根的指环》。瓦格纳的这一晚年代表作，是一部规模极为庞大的巨作，由《莱茵河的黄金》（1853 ~ 1854）、《女武神》（1854 ~ 1856）、《齐格弗里德》（1856 ~ 1871）、《众神的黄昏》（1870 ~ 1874）4 部歌剧组成，分 4 夜上演。瓦格纳早在 1848 年就开始构思、编写这部作品的脚本。它取材于 8、9 世纪北欧史诗《埃达》和 13 世纪用中古高地德语写成的史诗《尼贝龙根之歌》。这部作品从构思到创作、演出经过了 20 多年的时间。由于瓦格纳思想的不断变化，作品的思想内容也不断有所改变。最初的构思具有反对资本主义的倾向，他揭露了由于黄金统治而产生了世上的邪恶，他幻想用爱情的力量来战胜这种邪恶。按照他原来的计划，反对这种黄金统治的斗争，由一个理想的、没有沾上现代文明习气、近乎自然人的民间英雄齐格弗里德来实现。可是，剧情的发展，一方面由于脱离了具体的社会和历史条件，剧中人物都是一些单枪匹马、各自为政的英雄好汉，一些抽象理想的化身；另一方面，他的不断增长的悲观主义哲学，将这一庞大的 4 部曲引向了悲剧的结局——齐格弗里德的死亡和德国神话中以沃坦为首的所有天神地鬼都在熊熊烈火中全军覆没。

在瓦格纳的后期创作中，歌剧《纽伦堡的歌唱师傅》（1868 年上演）占有特殊的地位。这部歌剧用轻松的笔调表现了以民间行会歌唱师傅 H. 萨克斯和进步艺人瓦尔特为代表的民间的真正的艺术，对抗贝克梅塞尔那种迂腐保守的陈规旧套的内容。他高度评价并歌颂了民族艺术，号召

人们尊重它，保存和继承它的成果。这部歌剧在音乐语言上吸收了丰富的民族音调，生动地描绘了16世纪行会艺人的生活。瓦格纳的创作道路以宗教奇迹歌剧《帕西法尔》（1882年完成并上演）而告终结。该剧强烈的宗教神秘的精神本质，标志着他后期思想的严重衰退。

瓦格纳的世界观极为复杂，充满各种矛盾。早年倾向革命，信仰共和；后期则急剧转变，甚至卑躬屈膝地写了请罪书给萨克森王，请求宽恕他参与德累斯顿起义的“罪行”，给予特赦。他从一个共和主义者蜕变为一个保皇党人，并由信奉费尔巴哈哲学倒退为宣扬叔本华和F. W. 尼采的反动哲学。在其后期论著中，他不但否定革命，还散布了不少沙文主义和宗教神秘的观点，反映了德国资产阶级在思想上和政治上的蜕变。马克思和恩格斯在许多论著中对瓦格纳的思想和政治倾向作过批评。



此画为吉思所绘，暗喻瓦格纳是个多产的音乐家

瓦格纳对歌剧艺术的改革作出了许多贡献。他试图把音乐、剧本、表演、造型美术和戏剧等方面加以综合。他不称自己的作品为歌剧，而称之为乐剧。他认为歌剧不是音乐的艺术品，而应该是戏剧的艺术品，要为创造综合艺术而努力。瓦格纳的乐剧改革主要有以下几个特点：

①结构形式的改变。他废除传统歌剧以各自独立的合唱、朗诵调、咏叹调这种“分曲”进行衔接的结构形式，而代之以普通戏剧演出那样的“场景”结构形式，认为旧的“分曲”结构会破坏戏剧的连贯性。

②“分曲”结构形式的废除，就必然取消了传统的那种朗诵调、咏叹调、合唱等声乐形式，而以始终一贯的说话旋律取代，这是介于说话与唱歌之间的曲调。根据戏剧内容要求，表现理智内容的词句时接近说话，表现感情内容时倾向旋律性，说话旋律即是这两者之间的自由转换。由于它取消了朗诵调与咏叹调的截然区分，故通称“无终旋律”。

③由于歌唱与说话接近而趋于单纯化，瓦格纳则把管弦乐提到更重要的位置。他认为管弦乐不能是一般的伴奏，而应该担负表达剧中人物的思想感情以及戏剧场景的描绘等任务。为此，他采用了巨大的乐队编制，除大量增加弦乐器外，还使用了许多新式乐器，如低音大号、低音小号等。他把弦乐、铜管、木管分为3个独立组，又将各乐器组更细分为几个声部，使各个乐器组能独立演奏和声。又在乐队中应用三管编制，不断探求新的管弦色彩。他的管弦乐大量应用多声部的复杂进行并作交响性的发展。这些手法有助于表现性格化的人物形象，并充实了场面的描写，取得强烈的戏剧效果。

④瓦格纳的乐剧中，应用了“主导动机”统一发展的原则。他的主导动机是一种用以表现剧中人物的思想、感情活动和戏剧场景等简单而含蓄的旋律片断。它从过去的“回想动机”发展而来，但得到更高的提炼，并更为琐细。它自身有很大的

发展的可能性，在戏剧进行中既有强烈的概括力，又能作丰富的变化，近乎交响曲的发展手段，由此而造成微妙的情绪变化和象征性的艺术形象。瓦格纳认为通过这种主导动机的应用可取得艺术的“最高结合力”和高度的明晰性、统一感，从而产生深刻、强烈的戏剧效果。

⑤瓦格纳的乐剧创作把半音阶和声提到一个新的阶段。他的半音阶和声法对后世和声的发展产生了很大影响，成为和声发展史上的一个里程碑。瓦格纳的和声极为丰富，转调频繁、复杂，将和声富于浪漫色彩的表现提到一个新的境地。这种半音阶和声的自由使用，有助于更深入地揭示戏剧人物的内心世界。

瓦格纳的音乐创作除歌剧外，其他体裁种类涉及不多。他写了一些应时的乐曲如进行曲、合唱曲等，1 部题赠给德国女诗人 M. 韦森东克的钢琴奏鸣曲，5 首用韦森东克的诗谱写的女声独唱曲（1857 ~ 1858），1 首用小型乐队演奏的《齐格弗里德田园曲》（1870）。由于瓦格纳的世界观与创作思想存在着许多矛盾，因而后世对他的褒贬不一。尽管如此，瓦格纳对欧洲音乐艺术发展的贡献是不可否认的。

【瓦雷兹，E.】

（Edgard Varèse，1883 ~ 1965）　美籍法国作曲家。1883 年 12 月 22 日生于巴黎，1965 年 11 月 6 日卒于纽约。1904 年入巴黎圣歌学院就学于 V. 丹第和 A. 鲁塞尔。1906 年又在巴黎音乐学院 C. M. 维多尔班上深造。1915 年定居美国。1921 年创立国际作曲家协会，致力于发展现代音乐事业。

瓦雷兹爱好新的音响实验，特别是在打击乐的领域内。他的管弦乐曲《美洲》



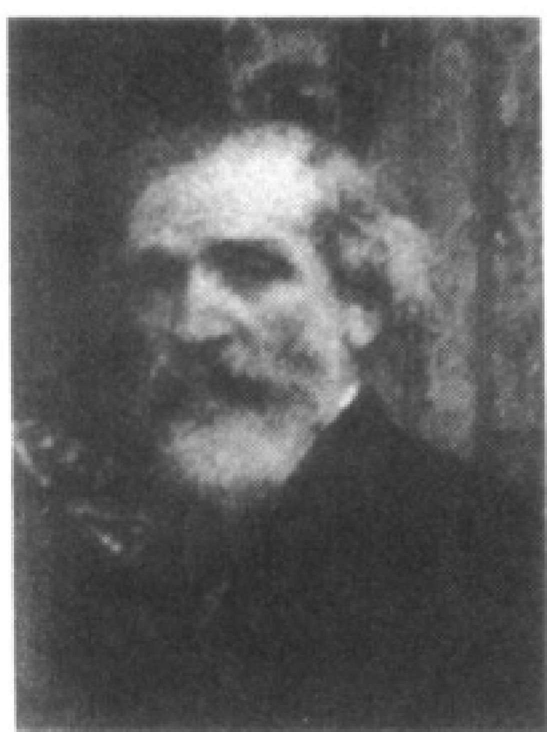
瓦雷兹像

（1921）使用了 20 件打击乐器。其代表作是为 13 名打击乐器演奏者而写的《电离》，使用了近 40 件没有固定音高和有固定音高的东、西方打击乐器。这是西方第 1 首著名的打击乐曲，没有传统音乐作品中的曲调与和声，而只有节奏与音色。瓦雷兹的大部分作品，创作于 20 ~ 30 年代，由于音响上的怪异和演奏上的困难，当时很少有指挥愿意排演。他探求突破传统的乐音体系及西方管弦乐器的限制，被认为是 20 世纪最早的先锋派音乐家之一。50 年代，当电子音乐出现不久，瓦雷兹又利用电子设备作曲。他为布鲁塞尔博览会菲利普馆设计的《电子音诗》（1958），是直接在录音带上制成的。首次演出时，其电子音响通过 425 个扩音器放送出来。

瓦雷兹的重要作品，还有《超棱镜》（1923）、《积分》（1925）、《赤道仪》（1934）、《沙漠》（1954）等。

【威尔迪，G.】

（Giuseppe Verdi，1813 ~ 1901）　意大利作曲家。1813 年 10 月 10 日生于意大利北部帕尔玛公国布塞托市郊一个名叫龙科莱的小村庄。父亲卡洛是乡村小旅馆的主人。威尔迪从小就显示出卓越的音乐才能，但他没有学习音乐的良好环境，以充



威尔迪像

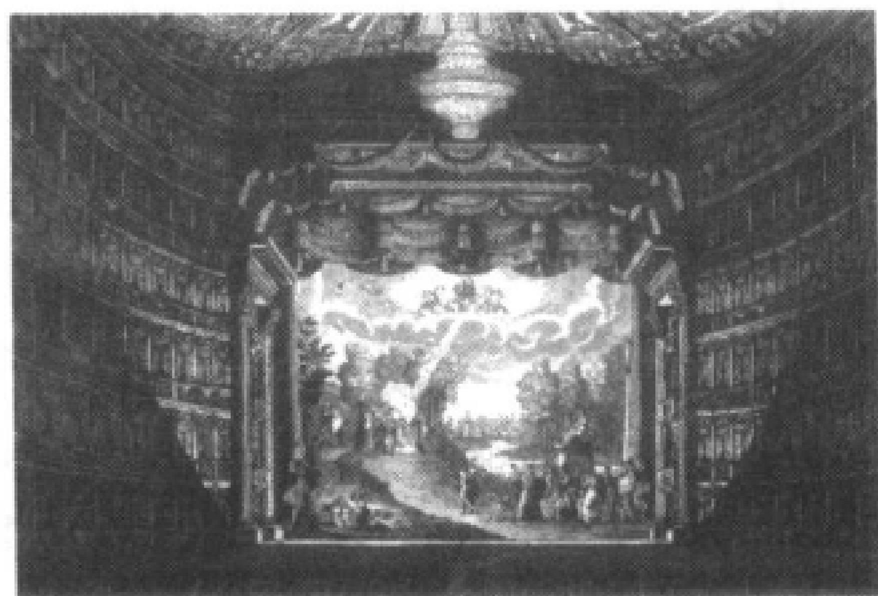
当乡村教堂的管风琴手开始其音乐生涯。后得商人 A. 巴雷齐的资助去米兰深造，1832 年投考米兰音乐学院被拒于大门之外，从声乐教师和作曲家 V. 拉维尼亚私人学习。1836 年他和巴雷齐的女儿玛格丽塔结婚。1838 年偕妻子移居米兰，创作第 1 部歌剧《圣波尼法乔的奥贝托伯爵》，1839 年 11 月 17 日首演。1840 年 4～6 月，



威尔迪的歌剧《奥赛罗》

威尔迪遭到沉重打击，病魔接二连三地夺去了他的儿女和妻子，使他家破人亡，孑然一身。他在十分痛苦的心情下，依然写出了喜歌剧《一日为王》（又名《假勋章》），1840 年 9 月 5 日于米兰演出，遭到彻底失败。威尔迪在此后的 50 年间，再也没有写过喜歌剧。直到晚年，才写了最后的杰作——喜歌剧《福斯塔夫》。

19 世纪 40 年代，是意大利人民反对法、奥奴役，争取民族独立和统一的“复兴运动”蓬勃发展的时期。威尔迪 40 年代的歌剧创作，通过英雄题材的运用表现了强烈的爱国热情，给予为祖国的独立和统一而斗争的意大利人民以巨大的鼓舞。《纳布科》(1842) 中的合唱曲《飞吧，思想，鼓起金翅膀》、《第一次十字军远征中的伦巴第人》(1843) 中的合唱曲《啊，天主，你从祖国上空》成为意大利人民反



米兰斯卡拉歌剧院的内景，弗·狄莱力作于 1819 年。威尔迪的许多歌剧都在斯卡拉歌剧院首演并大获成功。

抗外国奴役的战歌；《爱尔那尼》(1844) 第 3 幕的合唱曲《起来，卡斯蒂勒的狮子》激起了威尼斯人的示威游行；《阿蒂拉》(1846) 中的著名诗句“你可以占有世界，但让我保有意大利”成为当时的政治口号；《莱尼亚诺之战》(1849) 第 1 幕的合唱曲《意大利万岁》成为革命人民的



威尔迪在龙科莱出生的房子，由福尔米斯所绘



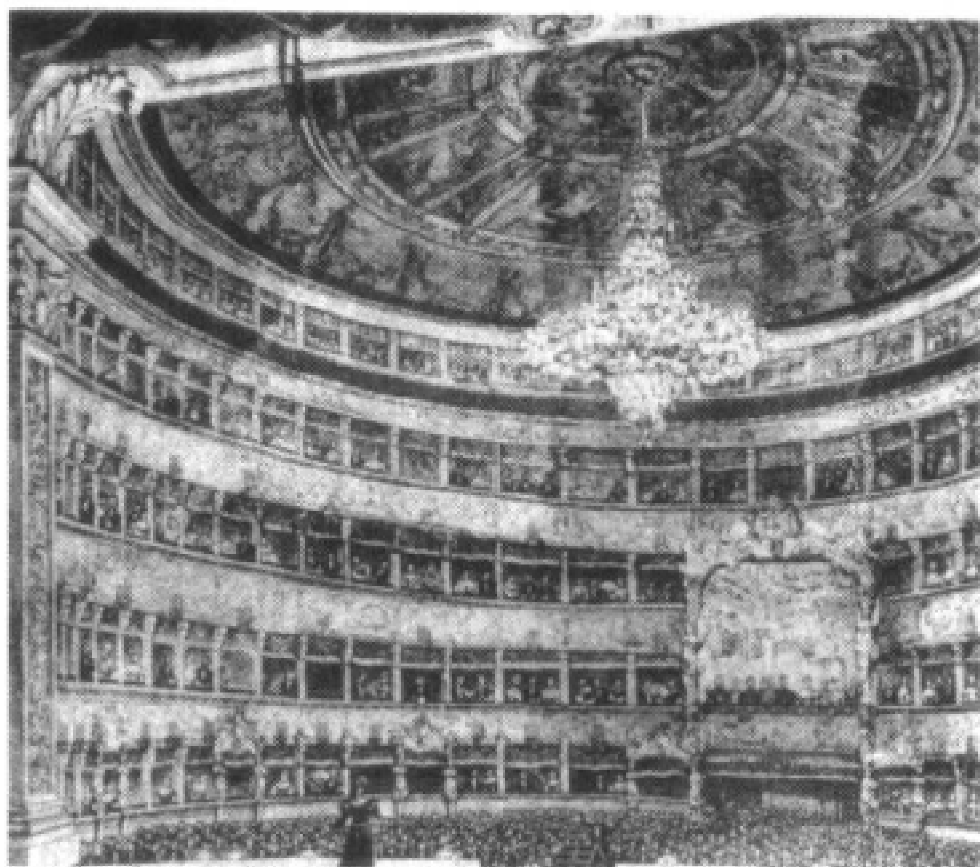
威尔迪和普契尼、马斯卡尼等音乐家，在米兰的科瓦咖啡馆中聚会。此图为马沙大约于1890年所绘

爱国歌曲。1848年革命时期，威尔迪接受民主共和派领袖马志尼的委托，用爱国诗人G. 马梅利的歌词写了爱国战歌《把号角吹响》。爱国英雄主义的创作路线，不仅集中体现在威尔迪早期的歌剧创作中，也贯穿在他成熟时期的歌剧创作中。大歌剧型的《西西里晚祷》（1855）和《唐卡洛斯》（1867）就是这条路线的继续。威尔迪的爱国英雄歌剧，产生了巨大的社会作用；威尔迪的名字，甚至被认为是意大利统一的象征。当1858年歌剧《假面舞会》被那不勒斯检查机关禁止上演时，当地市民高呼“威尔迪万岁”，在他居住的旅馆前示威，并用粉笔在墙壁上写着：“威尔迪万岁”（这句口号中的“威尔迪”，是一个双关语，它的5个字母 Verdi，恰好是意大利国王维托里奥·埃马纽埃尔的缩略语）。



威尔迪歌剧《伦罗底人》的乐谱封面

威尔迪的早期爱国英雄歌剧，在艺术上还不成熟，其中人物性格的刻划不够鲜明，英雄人物的音乐形象，在一定的程度上还是类型化、而不是典型化的形象，比起意大利前辈歌剧作曲家G. 罗西尼和V. 贝利尼所作英雄歌剧中的人物形象来，还有一些模仿的痕迹，较少鲜明的特点；管弦乐也只是处于从属于人声的地位，没有起到积极的作用。



19世纪威尼斯费尼杰剧院演出歌剧的情景。威尔迪著名的两部歌剧《弄臣》与《茶花女》都是在此首演。

从50年代开始，威尔迪的歌剧创作进入成熟阶段。以《弄臣》（一译《里戈莱托》，1851）、《游吟诗人》（1853）、《茶花女》（1853）、《阿依达》（1871）为代表的50～70年代的歌剧，比起早期历史题材的英雄歌剧来说，不仅对人物的性格和心理状态有比较深刻细致的刻划，从类型化的形象提炼成个性化、典型化的形象，并且把性格的刻划和情节的展开紧密地联系起来，以富于动力的音乐不断地推动着戏剧性的发展；因此音乐的布局和结构也有了显著的变化，逐渐打破了“分

曲”的局限，变得灵活、有机，一气呵成；管弦乐也改变了它的从属地位，起着积极的、主导的作用。

威尔迪成熟时期的歌剧，在题材和体裁方面也有明显的转变。出现在舞台上的已不是神话人物或历史上的帝王将相，而是现实生活中有血有肉的普通人；演的已不是悲壮宏伟的英雄歌剧，而是亲切细腻地描写世俗人情的抒情歌剧和社会悲剧。这些歌剧揭露了专横残暴的封建统治者、狡猾自私的资产阶级伪善者和奸险毒辣的阴谋家的丑恶面目，表现了对被损害、被欺压人物的深切同情，它们反映了当时意大利人民的民主愿望，激起人们对腐朽残暴势力的憎恨。

成于70年代之初的《阿依达》，比起50和60年代的歌剧来，在音乐的戏剧性发展方面，有了长足的进展。《阿依达》把大歌剧的特点和抒情歌剧的特点熔于一炉，剧中既有宏大的场面，又有深刻的性格描写和心理刻划。更重要的是这部作品进一步克服了由一系列独立分曲组成歌剧、使剧情发展陷于停滞和静止的缺点，充分发挥了“场”的作用。音乐根据戏剧的要求，机动灵活地连续发展。一系列刻划人物性格和描绘人物心理感情状态的浪



威尔迪歌剧《弄臣》中，女主角吉尔达的各种造型，此图现藏于米兰斯卡拉剧院博物馆。



米兰圣马可教堂，为《安魂弥撒曲》首演的地点。

漫曲和二重唱，已不再是一个个孤立的曲子，而是有机地连续发展的“场”，其中丰富的旋律性和强烈的戏剧性互相结合在一起。《阿依达》的另一重要特点，是系统地使用了“主导动机”，从而增强了音乐的戏剧表现力，促成了音乐形象的贯穿发展。在两年前所作的歌剧《弄臣》中，威尔迪已经运用了主导动机的原则。预示着不可避免的报应的诅咒动机，是该剧唯一的主导动机，是在节奏上与和声上具有特征的短小乐思。《阿依达》中的一系列主导动机则是结构完整、旋律性很强的主题，它们从第1幕贯穿发展到第4幕，不仅是代表特定人物及其心理状态的简单符号，而且有鲜明的形象，对人物性格的刻划和推动全剧的发展起着重要作用。

威尔迪在后期歌剧《奥赛罗》(1887)中，把朗诵调和咏叹调融合为既有歌唱旋律性又有语言表现力的“独白”。贯彻着戏剧性发展的“场”的写法，在这部歌剧中也做得更为彻底。4幕之中，每1幕的音乐都是不间断地发展，完全不存在独立的分曲。他的最后的作品《福斯塔夫》也有同样的特点，所不同的只是用喜剧性的音乐语言作为表现手段而已。表面上看来，《奥赛罗》和《福斯塔夫》的音乐有些象瓦格纳的“无终旋律”；但是，如果细加分析，则诚如威尔迪自己所说：“我和瓦格纳毫无共同之处。恰恰相反，要是

你们用心谛听，努力领悟乐曲的内容，就会发现我有些地方和他完全相反”（1872年4月17日致C. 德桑克蒂斯的信）。威尔迪和瓦格纳的主要不同之处在于：在瓦格纳的音乐中，管弦乐常常占有压倒的优势；而在威尔迪的音乐中，则始终没有抛弃意大利美声唱法的传统，管弦乐的戏剧性发展和声乐的鲜明的旋律性是并行不悖的。

威尔迪一生写了27部歌剧。成熟时期的歌剧除了上面提到的以外，还有：《西蒙·博卡内格拉》（1857）和《命运的力量》（1862）。他在创作歌剧时，十分重视舞台构思和戏剧效果，并亲自参予剧本的写作。他用A. 博伊托的剧本写作的以莎士比亚戏剧为题材的《奥赛罗》和《福斯塔夫》，成为他的最后杰作。

威尔迪于1840年丧偶后，到1859年和女高音歌唱家G. 斯特雷玻尼结婚。晚年卜居故乡龙科莱附近的圣阿加塔，以创作歌剧所得的报酬投资于农业生产，提倡生产技术的改革；创办农场，安置失业者；捐款救济灾民和在普法战争中受伤的士兵；并在罗马为贫苦的老音乐家造“息庐”。1897年妻子死后移居米兰。1901年1月27日因脑溢血猝死，米兰数十万市民唱着《飞吧，思想，鼓起金翅膀》参加他的送葬行列。

【韦伯，C. M. von】

（Carl Maria von Weber，1786～1826）
德国作曲家、钢琴演奏家、指挥家、音乐评论家。

生平 1786年11月18日韦伯生于德国奥伊廷城。父亲是一位业余音乐家，也是一个城镇乐队和旅行剧团的领班。母亲曾是一位歌唱演员。韦伯自幼受环境的熏陶，对他后来走上歌剧创作道路有一定影响。1798年，韦伯曾在J. 海顿之弟M. 海顿门下学习理论作曲，到1800年他14



韦伯像

岁时，已写了不少作品。他还写了他最早的几部歌剧：《森林少女》（1800）、《彼得·施莫尔和他的邻居》（1802）等。这些歌剧在风格上接近歌唱剧，虽不成熟，但已看出他歌剧创作的一些特征。1803年在维也纳从师G. J. 福格勒学习作曲。福格勒对民歌的爱好启发了韦伯对民间音乐的兴趣。1804年经福格勒帮助，韦伯谋得在布雷斯劳的歌剧指挥职位，后因在上演剧目、乐队组织以及指挥方面的改革想法不被理解，被迫辞职。1807年他在斯图加特任该地符腾堡公爵路德维希的秘书，除进行创作和给公爵的孩子们上课外，主要是管理账目等事务工作，直到1810年才又重新全部投入音乐活动。这时期他写了他仅有的两部交响曲（1807）和歌剧《西尔瓦纳》（1810）。1820年以前他在欧洲许多国家旅行演奏和指挥演出。1813～1816年曾领导布拉格歌剧院工作，并再一次在上演剧目和指挥中贯彻他改革的设想，但仍遭到保守势力的反对。韦伯作为钢琴演奏家，和当时活跃在舞台上的J. N. 胡梅尔、I. 莫谢勒斯、F. 卡尔克布雷纳以及C. 车尔尼等大师齐名，他的演奏风格亲切而富于技巧。由于他有一双大手的优越条

件，可以毫无困难的弹奏十度内的四部和声，他在小协奏曲等作品中那些惊人的大跳和八度滑奏等，就是为适应他演奏技巧而写的。他还曾轻松自如的把他的原《C大调第一钢琴奏鸣曲》在#C大调上演奏，受到同辈音乐家们的赞扬。20年代前后正是德国民族意识觉醒的年代，蒙受屈辱的梯尔齐特和约和拿破伦的侵略战争等，都曾激起广大德国人民的爱国情感。韦伯就曾为爱国诗人T. 克尔纳的诗集《琴与剑》中的诗篇谱曲。1815年他还写了康塔塔《斗争与胜利》等，在群众中引起很大的反响。1817年由布雷斯劳迁到德累斯顿，同年和歌唱家卡罗琳·勃兰特结婚。在德累斯顿的10年是韦伯最后的时期，也是他创作的成熟时期。著名的钢琴曲《邀舞》（1819）和《钢琴小协奏曲》（1821）都是这一时期完成的。他创作的高峰是1821年完成的著名歌剧《魔弹射手》（一译《自由射手》），演出获得了很大的成功，被认为是具有浪漫主义特征的德国民族歌剧的诞生。《魔弹射手》的出现，使韦伯获得了巨大声誉，成为具有世界影响的音乐家。1823年他又写了歌剧《欧丽安特》，1826年应英国科文特加登歌剧院的邀请，写了他最后的1部歌剧《奥伯龙》。但是这两部歌剧都没有达到《魔弹射手》的水平。由于《欧丽安特》的演出遭受冷遇和长期劳累，1826年6月5日在伦敦病逝。



韦伯出生的房子



《魔弹射手》其中一幕的版画

创作　韦伯作为浪漫主义音乐的先辈，在创作、演出、指挥和音乐社会活动方面都进行积极工作，为新的浪漫主义音乐艺术开辟了道路。他创作中所表现出的那种浪漫主义气质，那种富于幻想性的特色，那种追求民族和民间情趣，以及作品中带有戏剧情节的构思和注重色彩变化的手法，都对浪漫主义音乐的发展产生了很大影响。作为浪漫主义歌剧的奠基人，他的创作是在德国浪漫主义思潮兴起、民族意识高涨的背景下进行的。特别是在歌剧舞台为意大利和法国歌剧所统治的情况下，韦伯所开创的浪漫主义民族歌剧，不论从题材上和风格、手法上都具有重要意义。

韦伯早期创作的歌剧作品，已可看到一种和他的先辈们不同的浪漫主义倾向。他的《彼得·施莫尔和他的邻居》和《西尔瓦纳》，不论是用管弦乐巧妙地描绘森林、阳光和风暴，或是剧情中骑士的爱情传奇以及命运的巧合等，都孕育了《魔弹射手》和《欧丽安特》等歌剧的风格特征。在他的10部歌剧中，最有代表性的是《魔弹射手》。这部作品以从未有过的浪漫主义气质和民族风格，为歌剧创作开创了一条新的道路，使韦伯在音乐史中占有一个重要地位。这部歌剧取材于古老的民间传说，剧中主人公马克斯为追求爱情和幸福，动摇在善和恶之间；为达到目的，终于屈从卡斯帕尔的诱惑与魔鬼定

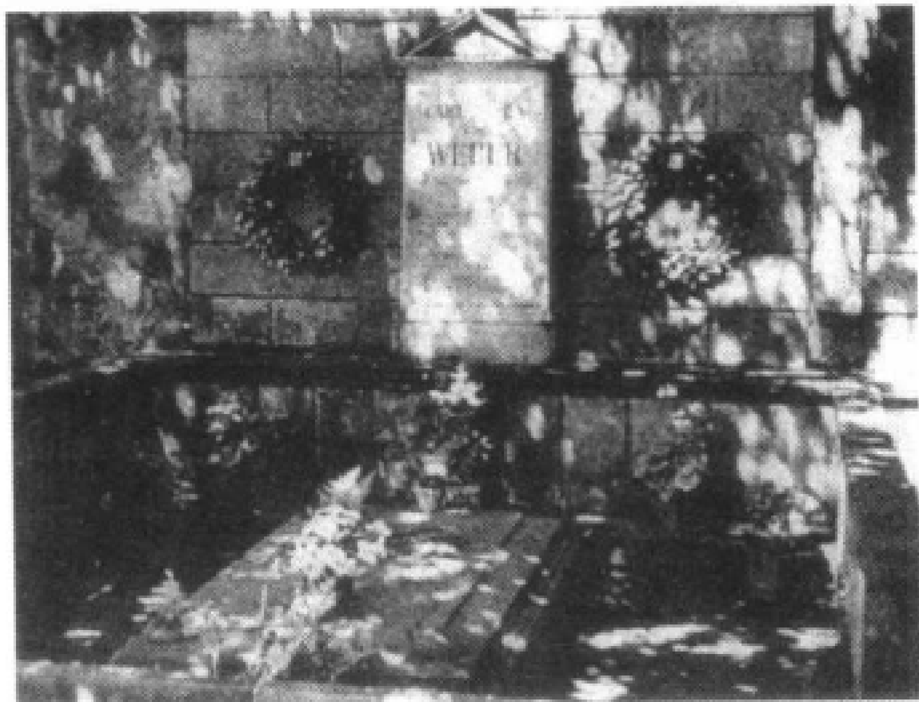


歌剧《魔弹射手》的场景

约，到狼谷去炼制魔弹；在比赛的关键时刻，由于隐士的相助，魔弹没有射中美丽善良的阿加特，而阴险的卡斯帕尔受到了应得的惩罚，最后在隐士的调停下，马克斯得到奥托卡尔公爵的宽恕。歌剧表达了光明战胜黑暗、善良战胜邪恶这一主题思想，在当时黑暗而令人窒息的封建复辟时期，有一定的进步意义。歌剧中山林景象、生活风俗的描绘，以及作者对民族民间音调的运用，都和当时那种卖弄歌唱技巧、追求华丽辉煌效果的意大利和法国式歌剧形成了强烈的对比，使德国人民备感清新、亲切。作者在歌剧结构上，把现实的纯朴生活（如第1、3幕）和充满奇幻色彩的狼谷（第2幕）对比起来，追求一种新的浪漫主义气氛。歌剧序曲中使用了主导动机，序曲中的主题主要取自歌剧中的曲调，主题间的联系和发展体现了人物的关系和剧情的发展过程以及歌剧的主题思想，为以序曲概括剧情的写法提供了经验。整个歌剧的风格，内容、结构、配器等对后来浪漫派歌剧的写作，尤其对R. 瓦格纳的歌剧有很大影响。

为实现建立德国英雄性大歌剧的理想，以及追求在歌剧中道德力量的戏剧对比，韦伯在《欧丽安特》的创作中进行了新的尝试。这部歌剧结构上摆脱了德国歌唱剧的影响，丰富了重唱、合唱在歌剧结构中的功能；同时改说白为朗诵调；对突破传统的关闭式分曲结构作了一些探索。如将咏叹调放到更大的场面结构中或各种性质不同的朗诵调的连接等。歌剧在配器及和声运用上，也有进一步发展。如建立在全音阶和半音阶对比上的和声使用，8个加弱音器的小提琴与1个不加弱音器的中提琴的颤音对比等，都很有代表性。特别是在《魔弹射手》中使用的主导动机手法，在这里有更进一步的发展，如剧中人埃格兰婷的主导动机随着她思想感情变化而变化的手法，对以后瓦格纳的歌剧创作有明显的影响。由于德国消极浪漫主义的影响，这部歌剧在题材方面没有能够摆脱中世纪骑士传奇的神秘色彩，音乐也缺乏个性。但是这些新的探索在德国歌剧发展史上仍是有意义的，受到R. 舒曼、F. 李斯特、瓦格纳等人的肯定。

《奥伯龙》是韦伯最后的1部歌剧。剧中描写众仙之王奥伯龙和仙后蒂塔尼娅争吵后，找到一个获罪的骑士到东方经历了种种荒诞的冒险和爱情纠葛，最后骑士和他的情人在魔法号角下脱险，奥伯龙和仙后和好如初，骑士也被赦免，双双爱情大团圆。这是一部典型的浪漫传奇，在伦敦上演时受到欢迎。歌剧的结构松散，音乐缺乏内在的统一和连贯性，更象一部戏



1844年，韦伯的遗体重新安葬在德累斯顿天主教公墓。

剧配乐。但是序曲写得概括、生动，继承了《魔弹射手》和《欧丽安特》的传统，是音乐会上经常上演的曲目。

除歌剧外，韦伯还写了不少的戏剧音乐、器乐和声乐作品，其中协奏曲在他的管弦乐作品中占有一定地位。韦伯是把标题性和协奏曲这种传统形式结合起来的最早作曲家之一。1821 年他为钢琴和乐队写的小协奏曲，就是这种具有浪漫派特点的新型协奏曲。乐曲通过几个段落概括了骑士出征、妻子孤寂等待以及骑士凯旋等内容，音乐表现虽不够深刻，但这种手法对后来浪漫派器乐写作有一定影响。另外他的一些钢琴协奏曲还常常喜欢在乐队部分采用奇特的组合（如第 1、2 钢琴协奏曲的慢板乐章等），这种新的配器手法是和他在歌剧中丰富管弦乐、重视色彩和效果相一致的。韦伯的音乐会乐曲中单簧管协奏曲也写得富有浪漫气息，他对单簧管以及其他一些管乐器的喜爱，也体现了浪漫派作家们对民间音乐的深厚感情。

韦伯的很多钢琴作品是为本人演奏而写的。其中 1819 年写的降 D 大调华丽回旋曲《邀舞》就是一首著名的标题钢琴舞曲。他用通俗易懂的音乐，描绘了绅士邀请女伴共舞和舞会中欢腾热烈的气氛，以及舞蹈结束时男女落座的情景。由于它本身就具有一种华丽的技巧和管弦乐效果，所以曾两次被改编为管弦乐曲（1841 年由 H. 柏辽兹，1896 年由 F. 魏恩加特纳）。这种把生活风俗性内容和舞蹈音乐结合起来的写法，为后来浪漫派作家写作标题性的钢琴舞曲提供了范例。在舒曼、F. F. 肖邦、李斯特以及 П. И. 柴科夫斯基的一些作品中都有所反映。此外他写的一些变奏曲和舞曲，也都带有一种华丽的技巧性。

韦伯还写了不少音乐评论文章，除一些零散的短文和音乐会评价外，较重要的是他从 1809 ~ 1820 年间写的带有自传性、形式自由的小说《音乐家的生活》。韦伯的评论文章中，除一部分是对当时音乐生活的评论和推荐不为人所知的有前途的音乐家外，主要的是他对歌剧的看法，特别是对建立德国歌剧的关心。他的评论文章反映了一定的进步美学思想，如他认为音乐评论必须具有思想性和洞察力，并应支持艺术的进步等等，但有时也不免片面，失之偏颇。

【维拉 - 洛博斯，H.】

（Heitor Villa - Lobos，1887 ~ 1959）

巴西作曲家。1887 年 3 月 5 日生于里约热内卢，1959 年 11 月 17 日卒于同地。6 岁从父亲学习大提琴。1899 年父亲去世，



维拉 - 洛博斯像

母亲把他送进大学医科预备班，禁止他再学习乐器。1903 年，他从家中出走，加入“绍罗”（20 世纪初盛行于里约热内卢的一种演奏通俗音乐的市民小乐队）的行列，开始在咖啡馆、酒吧间、旅馆和电影院里拉大提琴、弹吉他、吹单簧管和萨克斯管。1904 年，他写了一首名为《薄煎饼》的吉他曲。从 1905 ~ 1912 年，他自筹路费，游历了巴西东北部、南部、内地及亚马孙河地区，加深了对民间音乐的了

解。这期间，他曾在1907年回到里约热内卢投考国家音乐学院，虽然榜上无名，却被教授们以“考生中最有才华的人”为理由破格吸收为旁听生。可是过了不久，他就中断了学业。他还曾短期从A. 弗兰卡学和声以及从B. 尼德贝格尔学大提琴。此外，他再也没有受过其他正规的音乐教育。1915年举行首次维拉－洛博斯作品音乐会，演出了他创作的三重奏曲、幻想曲、随想曲、摇篮曲以及钢琴诙谐圆舞曲和浪漫曲等。1923年，在政府资助下去巴黎逗留一年。这次旅行使他意识到，一个巴西作曲家要想在欧洲取胜，就必须拿出具有本民族特色的作品来。回国以后，他用仿民间曲调的音乐主题和各种非传统的器乐与声乐组合法，创作出一系列名为《绍罗》的乐曲。这些乐曲形式多变，小到吉他独奏曲，大到交响乐队加混声合唱。其中写得最成功的是题为《破碎的心》的第10首《绍罗》。1927年第2次去巴黎，他演出自己的新作，获得成功。当时，他受到风行于巴黎的新古典主义音乐的启发，一回到巴西就开始创作《巴西的巴赫风格曲》，试图将巴西的音乐素材与具有世界性的巴赫风格结合起来。1932年，他担任里约热内卢音乐教育的领导工作。1942年成为全巴西音乐教育的负责人。同年创办国家奥尔甫斯歌唱学校。1945年创建巴西音乐研究院。他还组织了教师合唱团，编撰了一套为音乐教育和群众歌咏所用的合唱曲集《实践指南》。晚年除继续作曲外，经常去国外指挥自己作品的音乐会。在他70岁生日时，巴西把该年（1957）宣布为“维拉－洛博斯年”。1962年在里约热内卢建立了维拉－洛博斯纪念馆。

维拉－洛博斯是一位自学成材的作曲家。他凭借自己的天赋和生活经验，把巴西各种族的音乐要素融于一体，终于创作出许多具有民族气质和个性的优秀作品。他的作品上千首。其主要作品有14首《绍罗》、9首《巴西的巴赫风格曲》、12首交响曲、9首协奏曲、6部舞剧、4部歌剧、17首弦乐四重奏以及大量其他类型的室内乐、钢琴曲、吉他曲、合唱曲和独唱曲等。其中最著名的是为女高音和8把大提琴所写的第5首《巴西的巴赫风格曲》中的第1乐章《咏叹调》，为室内乐队所写的第2首《巴西的巴赫风格曲》中的末乐章《内地小火车》，以及钢琴组曲《玩偶之家第1号》中的第7曲《小丑》。他的作品通过广泛运用仿民间音调的创作主题，新颖奇特的乐器组合法，造成浑沌效果的持续音、固定节奏、多调性和多层次的横向线条进行等，反映出南美热带荒原的天然美，里约热内卢狂欢节的热烈气氛，殖民时代残留下来的孤独惆怅情绪，以及巴西人民奋发向上的生命活力。

【维瓦尔迪，A.】

（Antonio Vivaldi，1678～1741） 意大利作曲家、小提琴演奏家。1678年3月4日生于威尼斯，1741年7月28日卒于维也纳。父亲是一位职业小提琴师，任职于当地的圣马可教堂。从童年起，维瓦尔迪



维瓦尔迪画像

随父亲学习演奏小提琴。15岁受戒，25岁时被授予神职（两年后因故去职），因他的头发红色而被称为“红发神父”。1703~1740年，数次在威尼斯救济院所属著名的女子音乐学校任职，开始教授小提琴。1711年起领导乐队及合唱队，1737年任乐长。维瓦尔迪除担任上述职务和举行演奏会外，还从事宗教音乐创作。1718~1720年，任哈布斯堡王朝曼图亚总督菲利浦的乐长，此职称在维瓦尔迪离开曼图亚后，仍然保留了一段时间。他一生主要的活动是在威尼斯，但也曾去罗马、维也纳、布拉格、阿姆斯特丹等地旅行演出。

维瓦尔迪一生写了很多作品，除佚失者外，现存有40多部歌剧、400多首协奏曲（包括200多首小提琴协奏曲和长笛、短笛、单簧管、双簧管、大管等协奏曲）以及许多奏鸣曲，还有大量的宗教音乐，如弥撒曲、经文歌、清唱剧和世俗康塔塔等。但对后世影响最大的还是他的协奏曲。他继承和发展了G. 托雷利等人的“巴罗克协奏曲”的形式，通过他的大量作品使快—慢—快3个乐章和在快乐章中使用利都奈罗体的这样一种协奏曲形式固定下来。他的小提琴协奏曲，在活泼的快乐章之后随之以戏剧性的慢乐章，这种处理被J. S. 巴赫所采用，巴赫将维瓦尔迪的多首协奏曲改编为用哈普西科德和管风琴演奏。当时知名作曲家如E. F. 达尔阿巴科和T. G. 阿尔比诺尼也不得不随之改变他们原来的风格。维瓦尔迪本人是卓越的小提琴演奏家。他把高把位、快速经过句、双音等小提琴技术用于协奏曲中的小提琴独奏部分；还使用拨奏、加弱音器和变化弓法来扩展和丰富小提琴的表现手段。他经常使用“伦巴”的节奏和切分，使节奏鲜明有力。他的某些手法成为后人的典范，如采用华彩段、在反复段中加进插段的素材及主题的前后呼应等。他的音乐语言很有特点，如在旋律进行中用上行的增二度或八度以上音程的跳进；不规整的句法（如一个乐句由一个半小节构成）。他的配器声部较少，织体轻巧而清晰，常用单线条的固定音或小提琴声部来伴奏。他常用远关系的突然转调，极快与极慢的和声节奏并置，一个声部上的固定音型与其他的声部形成对比，并大量使用七和弦。他也是标题音乐的先行者。例如小提琴协奏曲《四季》，在4首协奏曲前面都有4行诗介绍该曲内容，如“小溪潺潺”、“牧羊犬的吠叫”、“欢乐的婚礼”、“沉睡的牧羊人”等。

维瓦尔迪以他火热的性格，娴熟的技巧，清新的构思，独特的手法创作了大量乐曲，对器乐体裁，特别是协奏曲的发展作出了巨大贡献。但是，在他去世后，他的作品逐渐被人遗忘，沉默了200多年，到20世纪中叶人们才对他的音乐重新感到兴趣。最为群众所熟悉的是他的协奏曲《四季》，这是他题为《和声与创意的尝试》的12首小提琴协奏曲中的前4首。其他著名作品还有《和谐的灵感》、《奇特曲》和《西滕琴》等。

【沃恩·威廉斯，R.】

（Ralph Vaughan Willialms, 1872 ~ 1958） 英国作曲家，英国20世纪民族乐派的代表人物。1872年10月12日生于格洛斯特郡当安普内，1958年8月26日卒于伦敦。1892~1895年就读于剑桥三一学院。1890~1892年及1895~1896年就读于伦敦皇家音乐学院。他的作曲老师C. V. 斯坦福和H. 帕里都是当时英国音乐复兴运动的主要人物。1897~1898年在柏林从M. 布鲁赫学习。约于1903年，开始在



沃恩·威廉斯像

英国诺福克地区收集民歌，这对他一生的创作具有决定性的影响。

1904年参加“英国民歌协会”，并任《英国赞美歌集》的音乐编辑。1909年赴巴黎从M. 拉韦尔深造。第一次世界大战期间，在皇家要塞炮兵部队服役。战后，被聘为皇家音乐学院教授。

沃恩·威廉斯的作品很多，包括各种音乐体裁。他最早以民间音乐为素材的重要作品是管弦乐《诺福克狂想曲》（1906，共有3首，后来删去了第2、3首）。他的9首交响曲，取材于生活的各个方面。其中著名的是第3首《田园交响曲》（1921），描绘了“田园”所引起的静谧、沉思的意境。e小调《第六交响曲》（1947），刻划了第二次世界大战所引起的心理反映。带合唱的第7首《南极交响曲》（1953），根据电影《南极的斯科特》的配乐改编而成，赞颂了斯科特队长同大自然搏斗的精神。沃恩·威廉斯的重要器乐作品还有根据英国作曲家T. 塔利斯的曲调所写的弦乐曲《托马斯·塔利斯主题幻想曲》（1910）、假面剧的舞蹈音乐《乔布》（1930，根据W. 布莱克的插图写成）等。他的声乐作品占有同样重要地位。如歌剧《牲口贩休》（1911～1914）、道德剧《天路历程》（1951）、声乐套曲《在文洛克的边缘地带》（1909，A. E. 豪斯曼作词）以及W. 惠特曼作词的管弦乐声乐曲《走向未知的境地》（1906）和康塔塔《给我们和平》（1936）等。

沃恩·威廉斯曾3次访问美国。第2次于1932年应邀在布林莫尔学院讲演，讲稿经作者整理发表，题为《民族音乐论》，是他主要的文字著作。

沃恩·威廉斯的创作一方面继承了欧洲大陆的音乐传统，一方面吸取了英国历史上如都铎王朝时期的音乐成果，并把它们同英国民歌结合起来，从而形成了现代英国的鲜明的民族风格。正是以他为代表的一代英国作曲家，使沉默了约200年之久的英国音乐，摆脱了对德国音乐的依赖，再次获得世界声誉。

【沃尔夫，H.】

（Hugo Wolf，1860～1903）　奥地利作曲家。1860年3月13日生于温迪施格拉茨，1903年2月22日卒于维也纳。自幼喜爱音乐，1875年入维也纳音乐学院学



沃尔夫像

习，两年后被校长认为不可造就而退学，以后全靠自学。沃尔夫一生颠沛流离，生活极为贫困。1881 年曾担任 3 个月的萨尔茨堡歌剧院第二合唱指挥。1884 ~ 1887 年曾任维也纳《沙龙书页》杂志的音乐评论工作。此外大部分生涯依靠友人接济，偶尔教授个别学生。他从 1875 年起坚持创作，在 1887 年后有 10 年的创作高峰期，写出大量作品。1897 年因神经失常而停止了创作活动。



沃尔夫照片，摄于 1889 年。

沃尔夫的作品有歌剧《元首》(1896)、交响诗《彭忒西勒亚》(1885)、管弦乐《意大利小夜曲》(1892，据同名弦乐四重奏改编)等。最主要的是声乐作品 500 余首，包括《青春之歌》(12 首，1877 ~ 1878)、《诗歌集锦》(31 首，1877 ~ 1897)、《默里克诗歌曲集》(53 首，1888)、《艾兴多尔夫诗歌曲集》(20 首，1888)、《歌德诗歌曲集》(51 首，1889)、《西班牙歌曲集》(44 首，1890)、《意大利歌曲集》(2 卷 46 首，1892，1896)等。沃尔夫深受 R. 瓦格纳的影响。在艺术歌曲写作方面继承了自 F. 舒伯特以来的浪漫主义艺术歌曲传统，又有所发展。他有不少歌曲仍采用分节形式，附以传统的钢琴伴奏；但更多的是将声乐曲调按歌词的特点采用通谱形式，带有朗诵调色彩；曲式自由，强调歌词的自然重音及分句；钢琴伴奏具有相对的独立性，织体多变，富于半音阶和声，并随歌词的进展而有所发展，构成一个有机整体，与声乐部分相互补充，融为一体。沃尔夫常集中一个短时期为一个诗人的诗歌谱曲，力求再现该诗人的气质及特点，并且相当成功。被西方音乐家认为是最杰出的歌曲作曲家之一。沃尔夫也写了不少音乐评论，文笔流畅，但由于偏爱瓦格纳，观点难免有所偏颇。

【武满彻】

(Takemitsu Tōru，1930 ~) 日本作曲家。1930 年 10 月 8 日生于东京。从师清濑保二学习音乐。19 岁前后与作曲家汤浅让二和钢琴家圜田高弘等组成艺术家社团“实验工房”，并开始作曲。50 年代他已创作了不少别有新趣的作品，其中《弦乐追思曲》(1957) 影响较大。60 年代的代表作有由 17 件弦乐器演奏的《地平线上的多里亚》(1966)，琵琶、尺八与乐队演奏的《十一月的阶梯》(1967)，钢琴和乐队演奏的《星群》(1968) 等。这逐渐使他成为国际乐坛上知名的日本作曲家。70 年代的主要作品有管弦乐曲《鸟儿飞落到星状的院庭》(1977) 等 9 首和雅乐曲《秋庭乐・一具》(1973 ~ 1979) 及其他室内乐作品。1981 年他写了弦乐四重奏《仅有的路》。近 20 年来在电影音乐创作上也颇有成绩，获得每日电影音乐奖的作品就有 10 多部。他的创作个性鲜明，音乐语言新颖独特。他在传统的日本音调基础上，成功地运用了西方现代音乐的创

作技法，使他的作品既有时代的新鲜感，又具有浓厚的民族特色。除作曲外，他还积极从事音乐文化交流活动，1976年曾访问中国。他的著述有《武满彻＝1930……00》、《音、沉默及其评价》、《树木之镜，草原之镜》以及《于一音中听世界》等。

【西贝柳斯，J.】

（Jean Sibelius，1865～1957） 芬兰作曲家。1865年12月8日出生在芬兰中南部小市镇海门林纳，1957年9月20日卒于耶尔文佩。其父为外科医生，在西贝柳斯未成年时即去世。西贝柳斯9岁开始学习钢琴，成绩虽并不突出，却喜即兴演奏。15岁又学习小提琴，并热切希望成为一个小提琴演奏家。但毕竟由于学习开始得过迟，他的愿望不能实现。尽管西贝柳斯在中学时已显示出很好的音乐才能，但还是遵从母亲和祖母的意愿，考入了赫尔辛基大学的法律系。同时又以特别生的身份入音乐学院从匈牙利教师H. 奇拉格学习小提琴，并从学院院长M. 韦盖柳斯学习音乐理论。不久西贝柳斯终于放弃了法律，完全转向音乐专业。1889年，西贝柳



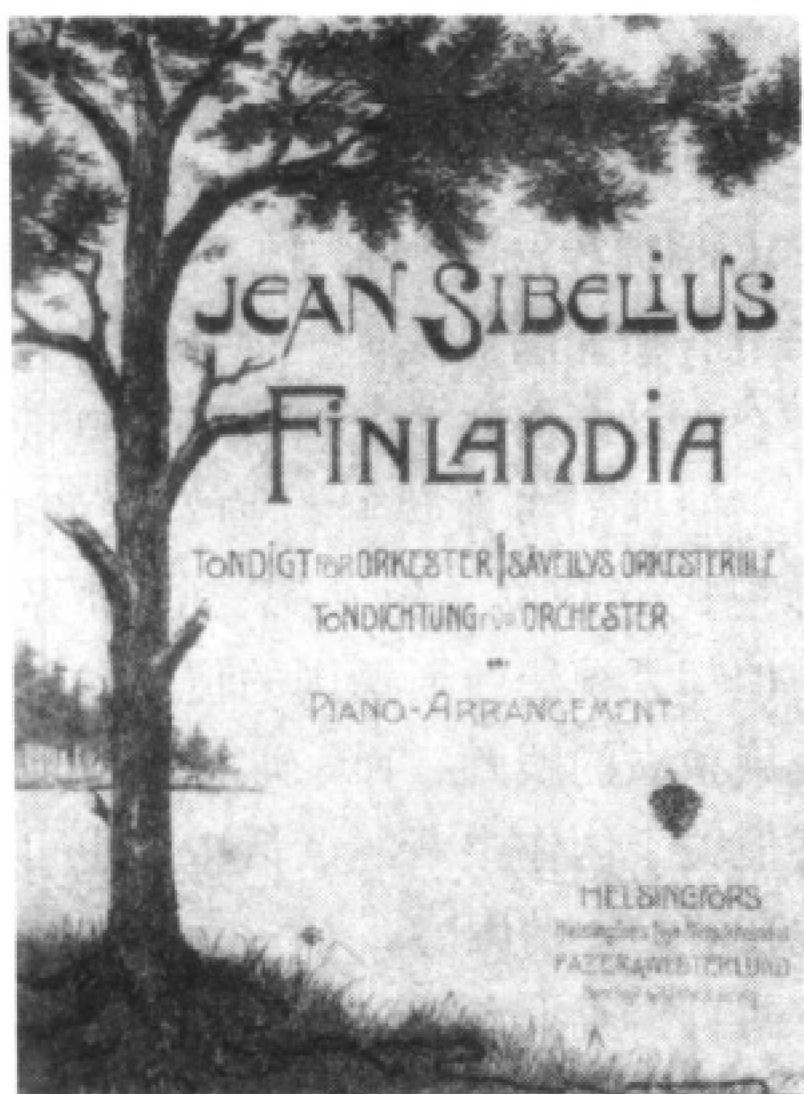
西贝柳斯像



西贝柳斯在芬兰家中的阳台上吃早餐。

斯以两部颇受好评的室内乐——《A大调弦乐三重奏》和《a小调弦乐四重奏》，结束了在音乐学院的学习。随即获得一笔奖学金，去柏林深造，从A. 贝克尔学习作曲理论。柏林的音乐生活使西贝柳斯的艺术眼界大为开阔，受益不浅。1890年秋，西贝柳斯回到芬兰，短暂停留后，又去维也纳进修，受教于R. 富克斯和K. 戈德马克。1891年回国后不久，受聘在赫尔辛基音乐学院任教，同时从事创作。他的创作成就，逐渐受到国内舆论的重视。从1897年起，西贝柳斯得到皇家议会给予的年金，使他得以减轻教学负担，用更多时间从事创作。至20世纪初，他终于辞去教学工作，除专心创作外，也应邀去过美国、英国等国进行教学和演出活动。

西贝柳斯最初的作品主要是室内乐，但他真正的才能和兴趣是在管弦乐方面，并写出了独树一帜的杰出作品。他的管弦乐作品，多取材于民族史诗或民间传说。根据由芬兰民间诗歌和神话编成的史诗《卡勒瓦拉》中的题材进行创作。如交响诗《库莱尔沃》（1892，乐队与声乐）、传奇曲《勒明基宁组曲》（1893～1896）、交响幻想曲《波约拉的女儿》（1906）等。其中《库莱尔沃》是西贝柳斯第1部成名之作，



《芬兰颂》的封面

全曲共分5个乐章，故事表现库莱尔沃和一个少女相爱，后来发现这个少女竟是他幼年时失散的同胞妹妹，结果导致悲剧的结局——妹妹投水自尽，库莱尔沃也拔剑自杀。《勒明基宁组曲》也是一部颇受人欢迎的传奇曲，它包括4个部分，即《勒明基宁和少女们》、《勒明基宁在图奥内拉》、《图奥内拉的天鹅》和《勒明基宁的归来》。勒明基宁是传说中生活放荡类似唐璜式的人物。在这4部传奇中以《图奥内拉的天鹅》最为突出。图奥内拉是芬兰神话中的冥府，它被一条黑水河环绕，河上游着一只天鹅。乐曲在加弱音器的弦乐的背景上，突出英国管吹奏的旋律，有如天鹅悲凄的歌声，意境幽深。这些作品，从题材内容到音乐风格，都富有鲜明的民族特点；是在芬兰人民反对沙皇俄国入侵，民族意识高涨的背景下创作的；虽然没有直接的现实政治意义，但却鼓舞了芬兰民族意识的觉醒。

1899年，是芬兰人民反对沙皇俄国斗争史上更加尖锐的一年。西贝柳斯在这一年内完成了几部富于爱国热情并给芬兰人民以鼓舞的作品。如童声与男声合唱《雅典人之歌》、乐队组曲《历史场景》和第1部音诗《芬兰颂》等。这些作品中，《芬兰颂》是一部具有广泛国际声誉，为世界各国交响乐队经常演奏的名作。该曲初为一部配乐中的终曲，曾在巴黎博览会上以《祖国》为名演出过。后因沙俄禁演，不得不改名为《即兴曲》。1917年芬兰独立后才以《芬兰颂》命名。该曲以严峻深沉的引子开始，引出抒情悲叹的主题，随着音乐的发展，情绪趋向高昂，充满战斗的激情；最后以充满信心的辉煌壮丽的尾声结束。这部世界著名的音乐作品，把芬兰人民的民族苦难、战斗意志和必胜信念的时代精神熔于一炉，被认为是芬兰民族精神的象征。

西贝柳斯在创作上最重要的成就是他的7部交响曲。这7部交响曲均为非标题性作品，代表了他在创作道路进程中哲学思想和美学观点的变化。《第一交响曲》(1899)是按古典传统方式写成，具有史诗般的气氛；其中既有紧张的戏剧冲突，也有抒情的自然景色；全曲结束在胜利的音调中，洋溢着青春的活力。《第二交响曲》(1902)，标志着一种新风格的开始。全曲从忧郁神秘的气氛和烦躁不安的激



交响诗《塔皮奥拉》的封面

情，达到宏伟庄严的凯旋结局，具有从苦难经过斗争走向光明的哲理性。《第三交响曲》（1907）只有3个乐章，是一部明朗、抒情的交响曲，充满了光明和欢乐。《第四交响曲》（1911）气氛晦暗，富于冥想性，是一部独特的表现内心世界的作品。《第五交响曲》（1915）是一部欢快、嘹亮而庄严的作品。作者写此曲时，第一次世界大战已经爆发，尽管战争给欧洲人民带来了灾难，但西贝柳斯在这部交响曲



西贝柳斯后半生居住的地方

中却对人类的前途充满了信心。《第六交响曲》（1923），表现出很强的克制。《第七交响曲》（1924）只有1个乐章，它以较为亲切温柔的音乐语言，表达了生命的欢乐。西贝柳斯的交响乐创作，以其深邃的意境、内在的力量和严谨的构思而独具一格。

在西贝柳斯的交响音乐创作中，还有一部《小提琴协奏曲》（1903）。这是他唯一的一部协奏曲，具有鲜明的民族色彩，把具有个性的抒情和宏大的气势很好地结合起来，使这部作品在芬兰协奏曲创作中占有重要地位。

西贝柳斯最后一部重要作品，是1926年写的交响诗《塔皮奥拉》。在1929年以后，他的旺盛的创作活动令人不解地中断了。从这时到他去世的近30年时间里，他基本上没有再创作什么重要作品。对此，西贝柳斯在50年代曾作过这样的解释："专制和战争使我厌恶，只要想起暴政和压迫、集中营和捕人，就使我心理上和生理上发病。这就是为什么我在20多年中未能创作的主要原因。"西贝柳斯在政治上有很大的局限性。他热爱芬兰，十月社会主义革命使芬兰摆脱了沙皇俄国而独立，但他对苏维埃政权抱对立的态度。他珍视民族独立，但在第二次世界大战中，他却无视法西斯德国的侵略铁蹄对各国民族独立的践踏，而采取亲德立场。从上述他关于创作中断的谈话中，也可以看出他在政治上的困惑。

西贝柳斯是继E. 格里格之后，北欧乐派的一位重要代表人物。他在艺术上的成就，受到芬兰人民的极大崇敬。从1950年起，在赫尔辛基每年举行一次"西贝柳斯音乐节"，许多国际著名音乐家都前来参加演出活动。赫尔辛基音乐学院也以西贝柳斯命名。

【希曼诺夫斯基，K.】

（Karol Szymanowski，1882～1937）波兰作曲家。1882年10月6日生于梯莫舒夫卡，1937年3月29日卒于瑞士洛桑。1902年迁居华沙后，从波兰作曲家Z. 诺



希曼诺夫斯基像

斯科夫斯基学习作曲理论。1905年在华沙组织音乐小组"青年波兰"，成员有A.谢卢托、G.菲特贝尔格、L.鲁瑞茨基等人，主张发展波兰的现代音乐。希曼诺夫斯基除曾在华沙音乐学院任教外，主要从事创作和演出活动。他同西方的现代音乐生活有广泛接触，曾到德国、英国、意大利、法国、美国等地从事钢琴演奏和指挥，向听众介绍自己的作品。

希曼诺夫斯基的创作涉及交响乐、协奏曲、钢琴音乐、小提琴音乐、室内乐、歌曲、歌剧、舞剧等各种体裁，数量甚丰。第一次世界大战前，希曼诺夫斯基的创作深受R.瓦格纳、A.H.斯克里亚宾和R.施特劳斯的影响，还没有完全形成自己的独特创作个性。这时期比较重要的作品有《f小调第一交响曲》(1907)、《降B大调第二交响曲》(1910)、《E大调音乐会序曲》(1905)、钢琴作品《c小调第一钢琴奏鸣曲》(1904)、《波兰民间主题变奏曲》(1904)、《幻想曲》(1905)，以及《小提琴奏鸣曲》(1904)等。1914～1926年这12年间，希曼诺夫斯基的创作受到法国印象主义音乐的强烈影响。这个时期最重要的作品是为独唱、合唱、大型交响乐队写的《第三交响曲》(1916)。这部交响曲采用了波斯中世纪诗人J.M.莫拉维的诗《夜之歌》为歌词，音乐渗透着一种暗淡的神秘主义色彩，情感表现强烈，和声已完全超出了大小调功能体系，乐队庞大，音乐语言极端复杂化。这时期创作的小提琴套曲《神话》(1915)中最著名的是取材于神话传说的《阿瑞图萨之泉》。具有浓郁印象主义风格的钢琴套曲《楣饰》(1915)则取材于荷马史诗《奥德修记》中的3个片断。著名的《第一小提琴协奏曲》(1916)的内容则与T.米钦斯基的诗歌《五月之夜》有直接的联系。这时期比较重要的作品还有钢琴套曲《假面》(1916)、《C大调第一弦乐四重奏》(1917)和歌剧《罗杰尔王》(1924)等。

1926～1937年是希曼诺夫斯基一生创作的最重要时期。波兰民间音乐，特别是波德哈莱山区的民间音乐对他的创作产生了重要影响；现代的音乐语言同民间音乐风格结合起来，使他的音乐获得了新的活力。舞剧《山盗》(1931)取材于民间传说，音乐粗犷、清新，有鲜明的波兰山区民间音乐的色彩。《第二小提琴协奏曲》(1933)和《第四交响曲》(1932，实际是一部钢琴协奏曲)中，都有波兰民间音乐影响的痕迹。前者的主题有波德哈莱山区民间音乐的气质，后者的末乐章则贯穿着奥别列克民间舞曲的节奏。在不同年代为钢琴创作的20首马祖卡舞曲，同肖邦的马祖卡舞曲不同之处是，他没有直接从马索维亚地区的民间音乐汲取素材，而是从波德哈莱山区的豪放、粗犷的民间音乐中得到灵感，并把现代的音乐技法同民间音乐语言巧妙地结合在一起。除上述作品外，比较重要的作品还有：大型声乐器乐曲《圣母悼歌》(1926)、《第二弦乐四重奏》(1927)和一系列富有浓郁民间色彩的歌曲，特别是为混声合唱写的6首《库尔皮亚歌曲》(1929)最为著名。

【夏布里埃，E.】

(Emmanuel Chabrier，1841～1894)

法国作曲家、钢琴家。1841年1月18日生于昂贝尔，1894年9月13日卒于巴黎。6岁开始学钢琴，表现出突出的即兴演奏才能，有神童的名声。8岁尝试作曲。由于父母想让他继承父业当律师，于1856年移居巴黎学习法律。1861年在内务部任职后，仍勤奋学习钢琴与和声对位。1860



夏布里埃像

年他创作了《印度兵进行曲》、《即兴曲》等钢琴曲，从此开始了作曲生涯。他与作曲家V. 丹第、H. 迪帕克、G. 福雷、A. 梅萨热，画家E. 马奈，诗人P. 魏尔兰等人交往，不断受到文艺界新思潮的影响。1877年他作的趣歌剧《星》在巴黎上演，引起乐坛的注目。不久，他同迪帕克到德国旅行，听到R. 瓦格纳的歌剧《特里斯丹和绮瑟》，大为惊叹。1880年他辞去政府职务，专心音乐创作。1881年到西班牙旅行，作管弦乐狂想曲《西班牙》，1883年由拉穆勒交响乐团初演，获得好评。1884~1885年间任拉穆勒交响乐团的合唱副指挥。1886年，他的2幕歌剧《格温德琳》在布鲁塞尔初演，第2年在巴黎法国喜歌剧院上演3幕喜歌剧《不自愿的国王》，都受到欢迎。晚年因身体多病，创作较少。夏布里埃的一生写有歌剧10部、管弦乐曲6首，还有许多钢琴曲和歌曲。他的音乐在一定程度上受到瓦格纳的影响，富于戏剧性，但也有抒情和幽默的一面。他也善于使调式音乐和复杂的和声统一起来，使其既有法国古老音乐的韵味，又有一定新意。他还是一个追求管弦乐效果的钢琴家。他的许多钢琴曲反映了追求管弦乐色彩的倾向。

【香卡，R.】

（Ravi Shankar，1920～　）　印度作曲家、西塔尔演奏家。1920年4月7日生于印度贝拿勒斯。从小在其兄舞蹈家U. 香卡（1900～1977）的指导下学习音乐和舞蹈。1930年随兄到巴黎，接触了西方音乐。1935～1942年从师U. A. 汗学习古典音乐和西塔尔。1949～1956年任全印广播电台民族乐团指导，并从事音乐创作。1956年后到世界各国进行演出和教学活动，逐渐引起国际乐坛的重视。1963年，他在爱丁堡音乐节期间举行了3场西塔尔独奏音乐会，显示了高度的演奏技巧。1966和1967年，他两度与小提琴家Y. 梅纽因合作举行西塔尔和小提琴的二重奏音



香卡演奏西塔尔

乐会，在西方音乐界引起很大反响。1971和1976年，他分别和伦敦交响乐团、纽约爱乐交响乐团合作，成功地演出了两首西塔尔协奏曲。他已录制了近40张唱片，并录制了大量的录音磁带。由于他对印度音乐文化所作的卓越贡献，印度总统亲自授予他莲花奖。

香卡的音乐作品具有浓厚的民族特

色。他继承印度古典音乐的传统，又大胆地进行创新。他的主要作品有大量的西塔尔独奏曲，器乐合奏曲，西塔尔与小提琴、西塔尔与长笛等二重奏曲多首，两首西塔尔与西洋管弦乐队的协奏曲以及舞剧音乐《不朽的印度》和《印度的发现》。他曾写了许多电影音乐，如《阿普三部曲》、美国好莱坞的《查理》和英国影片《甘地》等。他的著作有：《我的音乐，我的生活》、《拉格》。同时，他还创造了一些新的拉格和塔拉。香卡曾于 1983 年来中国访问。

【肖邦，F. F.】

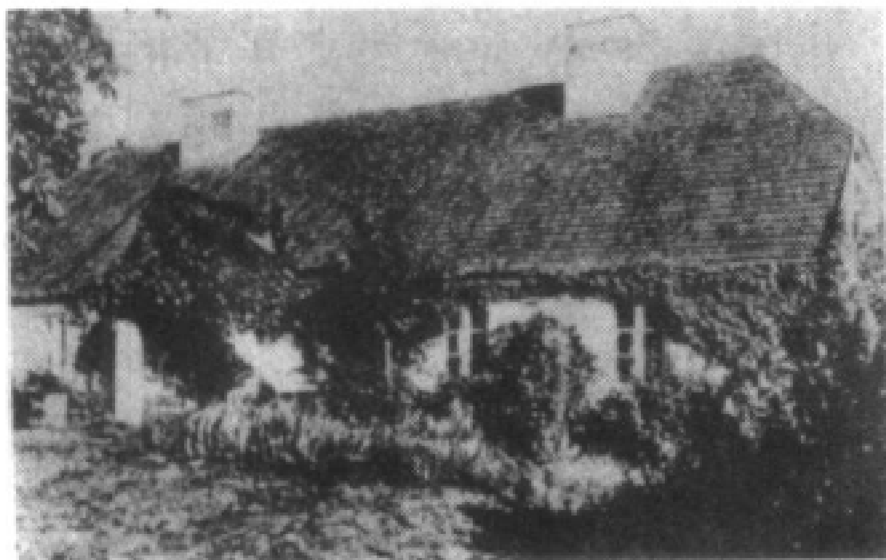
（Fryderyk Franciszek Chopin，1810～1849） 波兰作曲家、钢琴家。



肖邦像

生平 1810 年 3 月 1 日，肖邦生于华沙郊区热拉佐瓦沃拉。父亲原籍法国，是华沙一所中学的法语教师，后来开办了一所为来华沙学习的外省贵族子弟的寄宿学校。母亲是波兰人，曾在一个贵族亲戚的家庭中任女管家。肖邦幼年时向一位捷克音乐家 W. 日夫尼学习钢琴，8 岁时开始公开演奏。1824 年从师德国音乐家、华沙音乐学院院长 J. A. F. 埃尔斯纳学习音乐理论。1826 年中学毕业后入华沙音乐学院学习，同时开始了他的早期创作活动，1829 年毕业于该院。当时正值波兰民族运动走向高潮的年代，反对外国奴役、争取自由独立的民族斗争对青年肖邦的思想产生了深刻影响，培育了他的民族感情和爱国热忱。1830 年 3 月肖邦在华沙演出了自己的早期代表作《第二钢琴协奏曲》（f 小调），同年 10 月在告别华沙的音乐会上演奏了自己的另一部代表作《第一钢琴协奏曲》（e 小调），均获得成功。11 月 2 日肖邦携带一抔朋友们赠送的波兰泥土离开华沙，出国深造，从此永远离开了祖国。12 月初在维也纳逗留期间得知华沙爆发起义的消息，他为未能参加这次起义而焦急。当时曾想返回波兰参加斗争，被友人劝阻，未能实现。次年 9 月初在赴巴黎途经斯图加特时得知起义遭沙俄镇压、华沙陷落的噩耗，精神受到强烈震撼，这些，都在他当时的创作中留下了深刻印记。抵巴黎后，他放弃了去伦敦的计划，在巴黎定居，从事钢琴演奏、教学和创作活动。在这里他除了与流亡巴黎的波兰侨民密切交往之外，还结识了西欧文艺界许多重要人物，其中包括波兰流亡诗人 A. 密茨凯维奇，德国诗人 H. 海涅，法国画家 E. 德拉克洛瓦，意大利音乐家 V. 贝利尼，匈牙利音乐家 F. 李斯特等人。这些交往对肖邦的精神生活的影响是不能低估的，特别是同法国女作家乔治・桑的关系，对肖邦的思想、生活产生了深刻的影响。他们从 1838 年同居到 1846 年关系破裂，前后共生活了 8 年。从 30 年代初抵巴黎到 40 年代中期，肖邦的思想和艺术高度成熟，在创作上获得了极其丰硕的成果。从 1846 年起肖邦的创作开始出现衰退的趋势。其原因是多方面的：40 年代波兰民族运动的

几次挫折，使对此一直抱着热烈期望的肖邦在精神上受到了沉重打击，深深陷入了失望和消沉的情绪之中；同乔治·桑之间爱情的破裂，故乡亲人和挚友的相继去世，自己健康情况的不断恶化，这一切都给他的身心造成深深的创伤，加重了他的悲哀和孤独。1848 年衰弱的肖邦去英国逗留了一段时间，从事短期的教学和演奏活动。在那里他为流亡国外的波兰侨胞开了最后一次演奏会。回巴黎后健康急剧恶化，1849 年 10 月 17 日逝世于巴黎寓所，临终时嘱咐死后将自己的心脏运回祖国波兰安葬。



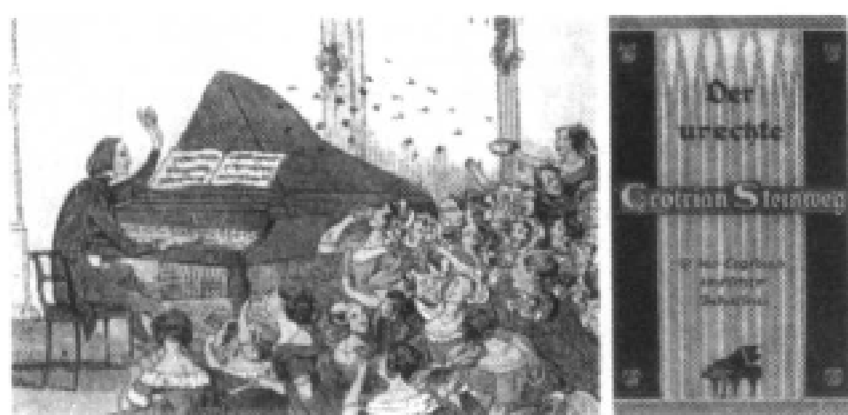
肖邦出生的房子，今改为肖邦博物馆

创作 肖邦的创作可分为 4 个时期，即华沙时期、华沙起义时期，在巴黎的全盛时期、晚期。

华沙时期（早年～1830） 这一时期的创作除少数作品外，在肖邦的整个创作中不占很重要的地位。但是，它是肖邦一生创作的起点，其中已经闪耀着民族感情和民族风格的光辉，这在他的《d 小调波洛奈兹舞曲》（1827）、钢琴与乐队合奏的《降 E 大调大波洛奈兹舞曲》（1831）、《C 大调马祖卡舞曲》（1829）、《F 大调马祖卡舞曲》（1829）、钢琴与乐队合奏的《波兰主题幻想曲》（1828）和《克拉科维亚克舞曲风格回旋曲》（1828）中都有鲜明的体现。这个时期最重要的作品是 1830 年作的两部钢琴协奏曲。这两部作品富于浪漫主义气质，对爱情生活的体验，对幸福的热烈响往，以及由此而产生的明朗欢快情绪贯穿全曲。音乐富于民族民间色彩，《第二钢琴协奏曲》的末乐章主题有质朴优美的马祖卡舞曲风格，《第一钢琴协奏曲》的末乐章主题则是一支带有强烈的克拉科维亚克舞曲风格的强劲、粗犷的旋律。

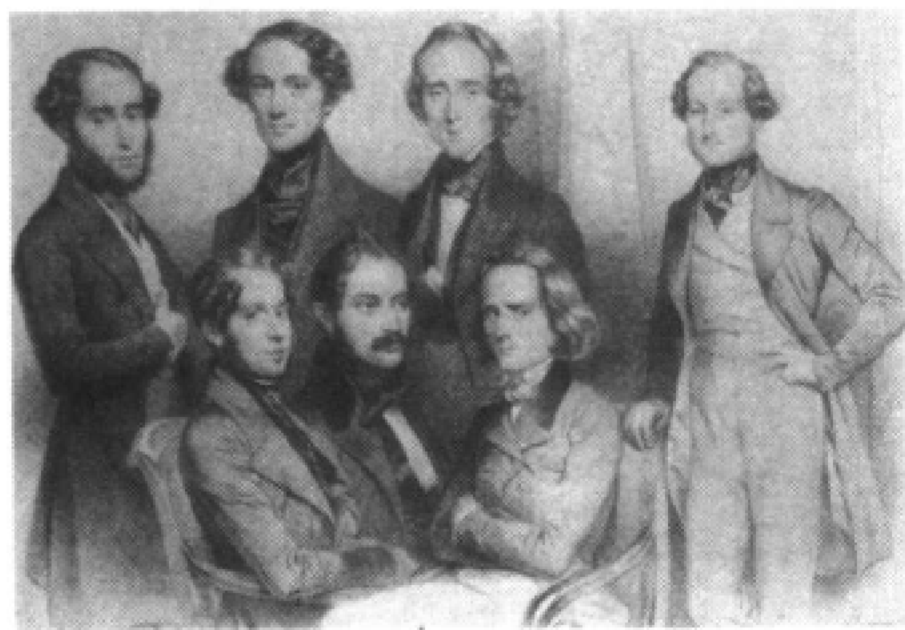
华沙起义时期（1830 年末～1831 年） 在这一短暂的时间里，肖邦的创作出现了一个飞跃。《b 小调谐谑曲》（1831）写于逗留维也纳时期。起义激起的爱国热情同对祖国亲人的思念交织在一起，构成一首既严峻又温存的音诗。《c 小调练习曲》（别称《革命练习曲》，1831）、《d 小调前奏曲》（1831）则写于得知华沙沦陷之后，激愤、悲痛之情同严整洗练的艺术形式之间达到高度完美的统一，成为肖邦早期音乐创作中的杰作。同时期创作的《a 小调前奏曲》则充满了迷惘、茫然的情绪，音乐构思奇特而新颖。

在巴黎的全盛时期（1832～1845） 肖邦在这一时期的创作中，深刻的民族内容，富于独创性的艺术形式和娴熟的音乐风格使他的艺术达到了炉火纯青的地步。他的创作涉及到钢琴音乐的各种体裁，从练习曲、前奏曲、马祖卡舞曲、波洛奈兹舞曲、夜曲、圆舞曲、即兴曲，直到结构更为复杂的叙事曲、谐谑曲、奏鸣曲，都获得了丰硕的艺术成果。肖邦的绝大部分练习曲都是在这个时期创作的，其中《E 大调练习曲》（1832）、《b 小调练习曲》（1834）、《a 小调练习曲》（1834）等最为突出。《E 大调练习曲》是一首感情温存、深沉的哀歌，它的曲调属于肖邦创作的最优美的曲调之一，倾注了对祖国无限爱恋的感情。《b 小调练习曲》则是一首充满了阴郁、激愤情绪的作品。它的主题紧张强烈富于戏剧性，而它的中部却渗透着一



《肖邦在安东·拉齐维尔亲王的沙龙》（绘于1887年）

种沉思、宁静的悲凉气氛。在适宜于主要表现单一形象的练习曲体裁中，采用如此强烈的双主题对比的原则以造成尖锐的戏剧性冲突，这在肖邦的练习曲中也是不多见的。《a小调练习曲》则情感严峻，气势磅礴，全曲由号角性的简单音乐动机发展成为波澜壮阔的巨流，把音乐推向戏剧性的悲壮的高潮，具有震撼人心的力量。肖邦的3首奏鸣曲中，在内容的深刻性和艺术的独创性方面最突出的是《降b小调钢琴奏鸣曲》（1839），其中的第3乐章《葬礼进行曲》，寄托着对华沙起义中为民族解放而献出生命的烈士的哀思，是肖邦音乐中最脍炙人口的篇章之一。夜曲是肖邦创作中最富于浪漫主义气质的体裁。他早年创作的夜曲深受英国作曲家J. 菲尔德的夜曲的影响，追求音乐风格的细腻、华美和典雅秀丽，有比较浓厚的浪漫主义感伤情调。流亡巴黎后创作的夜曲在内容上愈加深刻，音乐风格也更富于个性化了。他的《c小调夜曲》(1841) 完全摆脱了菲尔德的影响，主题朴实无华、严肃而又悲哀，音乐的发展愈来愈富于戏剧性。它标志着肖邦已经将夜曲的创作提高到前所未有的水平，大大地挖掘了夜曲的表现潜力，使它成为一种能容纳深刻社会内容的音乐体裁。肖邦的4首叙事曲全是这个时期创作的，其中有的是直接同波兰的民族史诗和民间传说相联系。如《g小调叙事曲》（1835）的创作是直接受到了波兰民族诗人密茨凯维奇的长诗《康拉德·华伦洛德》的启示。肖邦把握了为民族献出生命的英雄华伦洛德的深沉、严肃、大无畏的性格以及贯穿整个长诗的紧张的悲剧性气氛，将它们体现在严整的奏鸣曲快板乐章的形式中。《F大调叙事曲》（1839）则取材于同一位诗人的民间幻奇故事诗《希维德什扬卡》。原诗描写一个负心的少年猎人，由于背叛了爱情誓言终于受到了惩罚，被希维德什扬卡仙女拖入湖底。肖邦在这首叙事曲中没有企图去描绘或暗示原诗的故事情节，而是用高度概括的方法展现了两个相互对立的情境，通过它们之间矛盾冲突的发展来揭示原诗的意境和感情气氛。波洛奈兹舞曲是肖邦在这个时期创作中民族精神体现得最为强烈的体裁。他早年创作的波洛奈兹舞曲中的那种注重外在华丽效果的倾向被一种深刻、强烈的民族精神和朴实无华、刚毅豪放的艺术风格



与肖邦同时代的钢琴家。前排右起第一人是李斯特、后排右起第二人是肖邦。

所代替。肖邦或从波兰民族历史上的英雄人物中吸取精神力量，或从缅怀祖国光荣的往昔，悲叹今日沦亡的苦难中激励自己的民族感情，以抒发他内心的郁愤，振奋民族精神。《A大调波洛奈兹舞曲》（1838）是一首胜利凯旋的颂歌，贯穿始终的管弦乐队般的丰满强大的音响，展现了古代波兰庆祝民族胜利的光辉灿烂的情景。《c小调波洛奈兹舞曲》（1839）则是一首哀叹祖国沦亡的沉痛音诗，主题的感

情基调是悲哀和压抑的，但丝毫没有感伤。《升 f 小调波洛奈兹舞曲》（1841）规模宏大，富于戏剧性，它同对波兰历史上的民族战争情景的想象有联系。悲壮严峻的首尾部分同色彩暗淡、感情忧郁的中间部分形成对照，在波洛奈兹舞曲休裁中别具一格。《降 A 大调波洛奈兹舞曲》（1842）是同类体裁乐曲中性格最刚毅、豪迈，气势最宏伟、磅礴的一首。它的主题具有果断、刚健的节奏，热情豪迈的旋律以及明亮的大调式和声，体现着不屈不挠的民族英雄豪杰的形象。乐曲的中部富于鲜明的造型性，马蹄声同号角声交织在



巴黎蒙梭公园内，肖邦与乔治·桑的纪念像

一起，构成了一幅战马奔驰、刀光剑影的古代沙场的情景。作曲家思古的幽情同现实的感触融合在一起，形成了一股汹涌澎湃的民族感情的巨流，不可抑制。

晚期（1846～1849） 这一时期肖邦的创作呈现出明显的衰退趋势。《幻想波洛奈兹舞曲》（1846）是这个时期的重要作品，虽然在这里已经听不到象《降 A 大调波洛奈兹舞曲》那样高昂、豪迈的声音，但它的那些由于对祖国、民族未来的某种憧憬而唱出的激昂慷慨的段落仍是极富于感染力的。《g 小调马祖卡舞曲》（1849）、《f 小调马祖卡舞曲》（1849）是肖邦最后的两部作品。前者是一首亲切、温存的歌，表达了对生活的最后一点眷恋；后者在淡淡的哀愁中倾诉着对故国和亲人的最后思念。

评价 肖邦音乐的高度思想价值在于它反映了 19 世纪 30～40 年代欧洲资产阶级民族运动总潮流的一个侧面，喊出了受压迫受奴役的波兰民族的愤怒、反抗的声音。肖邦的音乐具有浓厚的波兰民族风格。他对民族民间音乐的态度非常严肃，反对猎奇，同时又不被它所束缚，总是努力体会它的特质加以重新创造。这样，他既提高了民间音乐体裁的艺术水平，又保持着它的纯净的风格，从不丧失其鲜明的民族民间特色。他对当时西欧在音乐创作手段方面获得的经验和成果有深刻的了解和掌握，并将它作为自己创作的起点，从而使自己的音乐具有同古典传统有深刻联系的严谨完整的艺术形式。但是肖邦又从来不受传统的束缚，敢于大胆突破传统，进行创新。这特别表现在他深入地挖掘和丰富了诸如前奏曲、练习曲、叙事曲、夜曲、即兴曲、谐谑曲等一系列音乐体裁的潜在的艺术表现力，赋予它们以新的社会内容。他的旋律有高度的感情表现力，极富于个性；他的和声语言新颖大胆，钢琴织体细腻而富于色彩。这一切因素融合在一起，形成了一种新颖的独特的“肖邦风格”，为欧洲音乐的历史发展作出了贡献。

【肖斯塔科维奇，Д. Д.】

（Дмитрий ДмитриевичШостакович，1906～1975） 苏联作曲家。1906 年 9 月 25 日生于圣彼得堡，1975 年 8 月 9 日卒于莫斯科。他的母亲曾在音乐学院学过钢

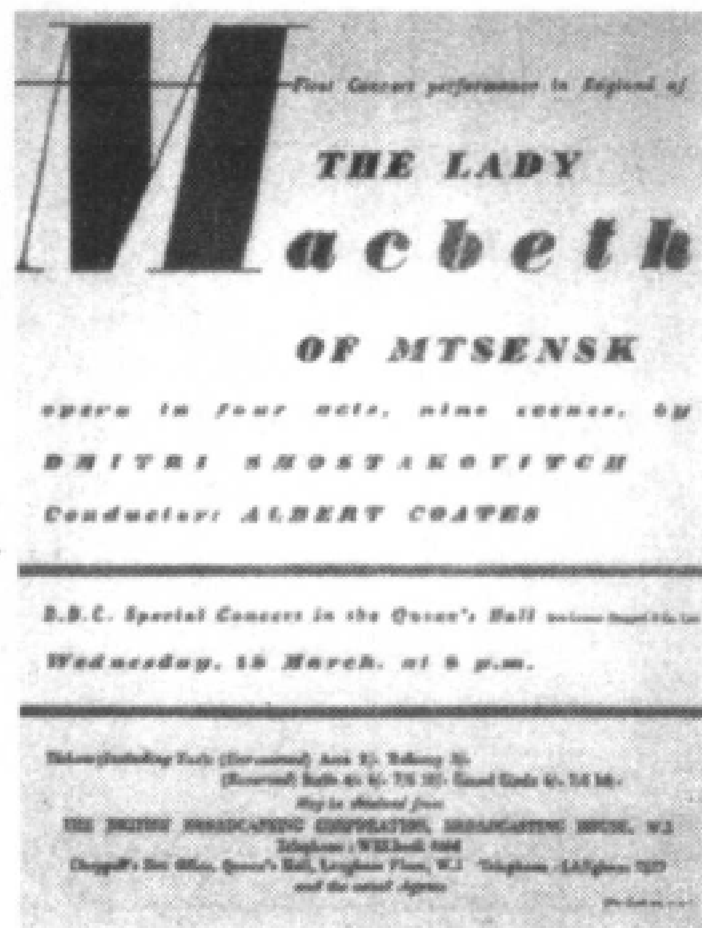


肖斯塔科维奇画像

琴。他在母亲的指导下，在格利亚塞尔音乐学校开始受音乐教育。9～11岁写作了第1批乐曲，包括在十月革命的气氛感染下写成的钢琴曲《自由颂》、《纪念革命烈士的葬礼进行曲》。这些童年时期的作品已经显露出他一生创作的重要特征：力求通过音乐反映现实生活的重大主题，并满怀激情表达作者的感受与态度。1919年肖斯塔科维奇考入彼得格勒音乐学院，师事Л. В，尼古拉耶大（钢琴）和M. O. 施泰因贝格（作曲）。这期间，他对I. F. 斯特拉文斯基、A. 勋伯格、P. 欣德米特、法国“六人团”的音乐发生了兴趣，自己的创作也倾向现代潮流。1923和1925年，他先后从钢琴专业和作曲专业毕业。他的毕业作品《第一交响曲》（1924～1925）隐含着A. H. 斯克里亚宾、斯特拉文斯基、C. C. 普罗科菲耶夫的影响，但又显示出自己独特的风貌。

探索到成熟的15年（1925～1940）20年代后半期～30年代初，是肖斯塔科维奇在创作题材和艺术风格上进行紧张探索的时期。他广泛借鉴俄国和西方现代音乐流派的艺术经验，写出了各种体裁的作品。他试图以新风格、新技法表现革命变革的新主题。《第二交响曲》（《献给十月》，1927）、《第三交响曲》（《五一》，1931）就是这方面的例证。前者采用了线条对位（13个独立声部的喧嚣结合），试图表现人民大众从黑暗、愚昧走向觉醒、斗争、胜利的历程；后者试图描写街头、广场群众集会的情景。但是在这两部作品中，主观的创作意图与客观艺术效果之间存在着明显的矛盾。

1927～1932年间，肖斯塔科维奇创作了大量的戏剧音乐：两部歌剧、两部舞剧、5部话剧配乐以及4部电影音乐。在一些作品中，他一向热衷的讽刺性、怪诞性题材和风格得到进一步发展。他的第1部歌剧《鼻子》（1927～1928）以怪诞的手法再现了H. B. 果戈理原著的幻想形象，对趾高气扬而又心灵空虚丑恶的旧俄官员加以讽刺。当时苏联舆论对此歌剧毁多于誉，它在首演后即湮没无闻，30多年后（1970）才重新上演得到肯定。舞剧《黄金时代》（1927～1930）和《螺丝钉》（1930～1931），都是通过芭蕾反映当代生活的尝试。后者也是突出漫画式笔法，勾勒出现实中各式反面人物的脸谱。他的某些电影音乐也对风靡一时的小市民庸俗趣味进行了冷嘲热讽。

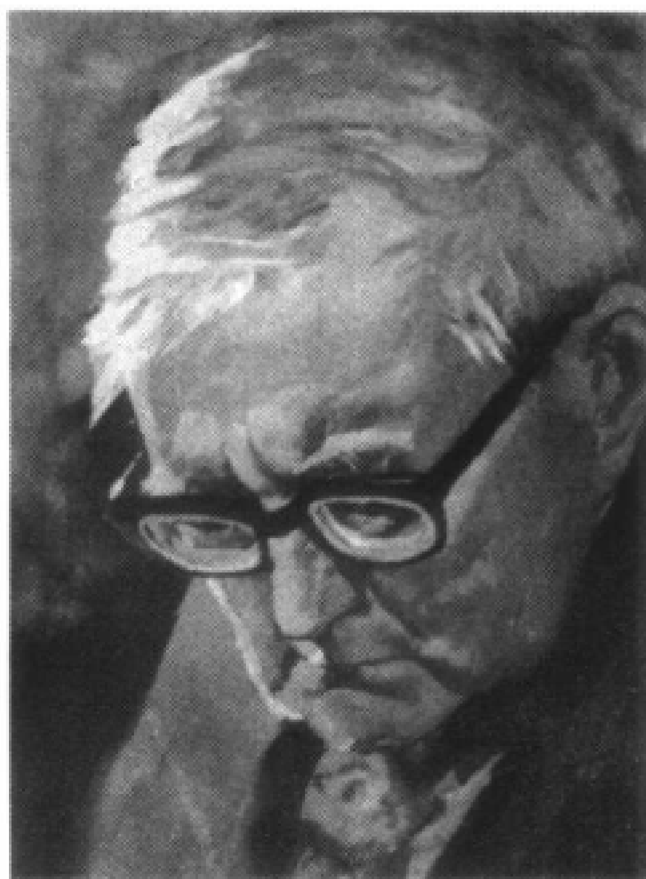


肖斯塔科维奇的歌剧《姆岑斯克县的麦克白夫人》在英国首演时的宣传品

1930～1932年，肖斯塔科维奇根据俄国作家H. C. 列斯科夫的同名小说写作了歌剧《姆岑斯克县的麦克白夫人》（又名《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》），这是标志肖斯塔科维奇艺术上臻于成熟的作品之一。剧情描写一个商人的妻子出于对爱情自由的追求而杀人犯罪、并惨遭毁灭的故事。作者称这部歌剧为“讽刺悲剧”，他企图把自己创作中两个重要的方面——悲剧性和揭露性讽刺熔于一炉。歌剧于1934年1月在列宁格勒首演，并随即在欧美许多剧院上演。1936年1月28日苏联《真理报》发表《混乱代替音乐》的专论，全盘否定了这部作品，致使歌剧辍演20余载，直至1963年才再度与观众见面。1936年2月6日《真理报》又发表编辑部文章《舞剧的虚伪》，对肖斯塔科维奇的芭蕾舞剧《清澈的小溪》（1934）加以否定。这是一部轻松愉快的娱乐性音乐作品，作者创作企图是“寻求观众和演员都喜闻乐见、简洁明了的语言”。《真理报》的一再指责使肖斯塔科维奇从此不再从事歌剧和舞剧音乐的写作。



歌剧《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》的演出海报



肖斯塔科维奇画像

肖斯塔科维奇在30年代的器乐创作以3部交响曲最为重要。《第四交响曲》（1935～1936）是他的第1部哲理性悲剧交响曲，表明他的交响创作发展到一个新阶段。由于社会气氛的严峻，作者不得不取消这部作品的公演，它的首次演出是25年后举行的。《第五交响曲》（1937）也是一部哲理性悲剧交响曲，它典型地反映了那个时代苏联知识分子的精神生活，比《第四交响曲》具有更高的思想境界和艺术魅力。《第六交响曲》（1939）的构思是从悲哀的思考与回忆过渡到生活的欢乐，但它的艺术成就并未立即得到承认。

肖斯塔科维奇还写了另一些器乐作品。如《二十四首钢琴前奏曲》（1932～1933）、《第一钢琴协奏曲》（1933）、《第一弦乐四重奏》（《春天》，1938）等。这几部作品的风格与他的歌剧、交响乐迥然不同，而与他的舞剧音乐属于同一格调。这一时期的最后一部大型作品是《钢琴五重奏》（1940），这是他唯一的一部规模宏大、感情和谐、不包含悲剧性冲突的器乐作品。

卫国战争及战后20年（1941～1965）肖斯塔科维奇在卫国战争期间的重要作品是两部交响曲。《第七交响曲》（1941）是在战争爆发后约1个月开始写作的，仅用3个多月便完成，大部分总谱是在战火纷飞的被围困的列宁格勒写出的，它是题献给这座英雄城的。这部交响曲是第1部反映卫国战争的大型作品，是交响乐迅速反映重大社会事件的突出范例，极大地鼓舞了苏联人民的抗敌意志。它的形象、内容既反映卫国战争这一特定事件，明确而具体；同时又超越了此一特定事件的范围，对光明、理性与黑暗、野蛮的斗争作了高度概括。《第八交响曲》（1943）是肖斯塔科维奇的一部悲剧交响乐。作者说他"试图表现人民的体验，反映战争的可怖悲剧"。它立即在欧美各国受到重视，但苏联音乐界对它相当冷谈；多年后这部交响曲才被承认。



贝多芬四重奏组首演肖斯塔科维奇的弦乐四重奏海报

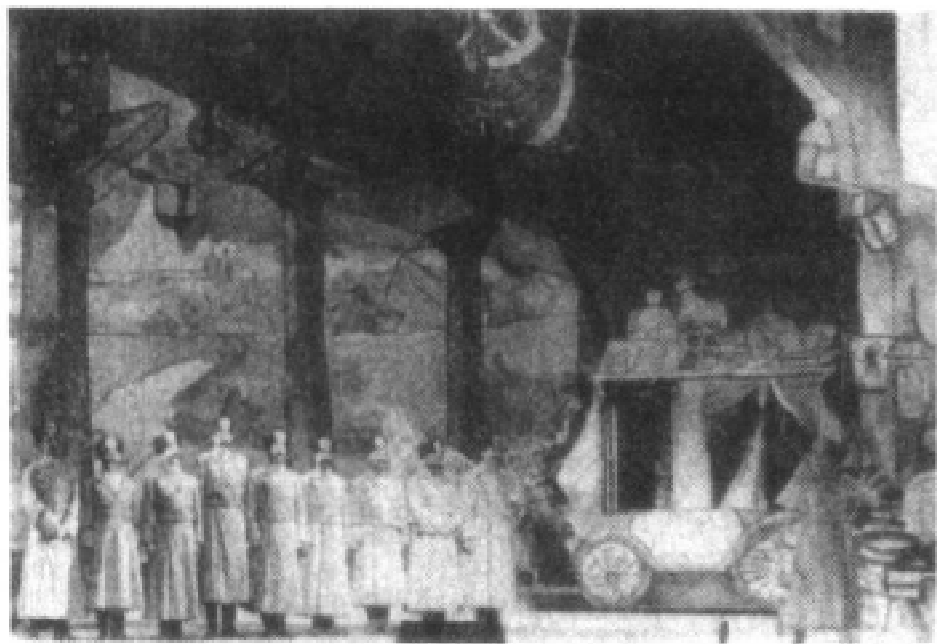
战后，他的第1部大型作品是《第九交响曲》（1945）。与一般人的期望相反，它并不是一部欢庆胜利的凯旋交响曲，而是具有古典主义的和抒情喜剧的色彩，其中也包含了若干悼念的篇页。完成于1947～1948年间的《第一小提琴协奏曲》，内容比较深刻，演技艰深，但未能立即得到公演。1948年1月联共（布）中央发起对苏联作曲家中所谓形式主义倾向的批判，使这部作品的首演推迟了7年。在这次批判运动中，肖斯塔科维奇又首当其冲。他的第6、第8、第9交响曲都被称为"形式主义作品"，并从演出曲目中消失。

从1948年起，肖斯塔科维奇写作了大量的声乐作品。在音乐语言和风格方面，仍然突出了他一向固有的深刻性与平易性并存的特点。最突出的是清唱剧《森林之歌》（1949）表现了苏联人民改造大自然的宏伟事业，歌曲形式与其他声乐形式相穿插，雄伟性与抒情性相结合；是一部不同于以往同类体裁的新型清唱剧。其他如无伴奏混声合唱套曲《十首诗》（以革命诗人的诗为词、以革命歌曲的音调为基础）、管弦乐《节日序曲》（1954）、《第二钢琴协奏曲》（1957），以及电影音乐如《易北河会师》（1948）、《攻克柏林》（1949）、《难忘的1919年》（1951）、《牛虻》（1955）等也都属于平易性作品。

肖斯塔科维奇这一时期创作的主要体裁仍是交响乐。《第十交响曲》（1953）继续了由《第四交响曲》发端的哲理悲剧交响曲的路线。作者指出，反侵略和反暴政的苏维埃人道主义是它的基本主题。对这部作品的评价曾在苏联音乐界引起尖锐的分歧。之后，肖斯塔科维奇转向了另一种类型和题材的交响乐——革命史诗型标题交响乐。《第十一交响曲》（《1905年》，1957）与合唱套曲——《十首诗》一脉相承，描写了俄国第一次革命的历史画面。作者首次在自己的交响曲中大量引用外来旋律，把广泛流传的几首革命歌曲运用在各乐章中，以加强时代的真实感和形象联想的明确性。《第十二交响曲》（《1917年》，1961）继续了前者的思想与风格，但艺术功力却逊色得多。

在此之后，肖斯塔科维奇的创作意念又转向了新的方面——从当代和古代取材

的声乐－器乐交响乐。《第十三交响曲》(1962）以苏联诗人E. A. 叶夫图申科的5首诗为各乐章的唱词，接近清唱剧体裁，但音乐的布局和发展与他以往的纯器乐交响乐隐隐相联。作品以尖锐有力的笔锋针砭时弊，因而在苏联的首演遇到了阻力。管弦乐声乐曲《斯捷潘·拉辛的死刑》(1964）也以叶夫图申科的诗为唱词，描写俄国17世纪农民起义领袖拉辛的悲剧结局。这是肖斯塔科维奇的非歌剧作品中最歌剧化的作品，它综合了作者过去的许多创作经验，揭开了声乐－器乐交响乐新的一页。



肖斯塔科维奇的歌剧作品《鼻子》中的一幕场景

最后10年（1965～1975） 肖斯塔科维奇虽然疾病缠身，但仍创作了27部作品，其中的大半为多乐章的套曲。他仍采用政治性题材，如为纪念斯大林格勒战役的英雄们所作的《哀悼和胜利前奏曲》(1967)、交响诗《十月》(1967)、8首男声合唱叙事歌《忠诚》（1970）等。但他更为倾向的却是人生哲理的题材，悲哀、孤独、死亡的主题增加了，音乐语言更加复杂化，风格也有新的发展。《第十四交响曲》(1969）以4个不同时代和国家的诗人（大多为象征派）的诗为唱词，为女高音和男低音独唱及室内乐队而作，由大小不等的11个乐章组成。这部悲剧性作品以死亡为内容中心，同时鞭笞邪恶、暴政，赞颂艺术家的人格和艺术创造的不朽。《第十五交响曲》(1971）是他在这一体裁领域中的最后一部作品，对人生旅程的回顾与思考是它的构思基础。《第二大提琴协奏曲》(1966）也是这一时期的重要创作，同样是一部悲剧型的交响性作品。

在肖斯塔科维奇的晚期作品中，室内乐是一个突出的创作领域。他写出了各具特色的7部声乐套曲。如以A. A. 勃洛克的诗谱曲的《浪漫曲七首》(1967)，在形式、内容、艺术风格上都很有独创性的《玛丽娜·茨维塔耶娃诗歌六首》(1971)，以米开朗琪罗的诗谱曲的《组曲》(1974）等。

肖斯塔科维奇在后几年写作了他全部弦乐四重奏的三分之一，即第11～15首。它们的构思各有特点，但总的说与他最后两部交响曲及声乐套曲有内在联系。他逝世前1个月完成的绝笔之作，是《中提琴与钢琴奏鸣曲》(1975)。

创作特征 肖斯塔科维奇的创作遍及各种音乐体裁，特别是15部交响曲使他享有20世纪交响乐大师的盛誉。他在通俗音乐领域同样是一位能手，他的歌曲《相逢之歌》(1932）成为30年代苏联群众歌曲大繁荣的先声。作为一位现实主义艺术家，肖斯塔科维奇从不旁观生活，回避矛盾，而总是置身于社会生活的湍流，满怀激情和鲜明的爱憎去反映生活。他是一位强调音乐创作的思想性而又善于运用音乐手段表达思想的艺术家。他也是一位孜孜不倦的艺术革新家，但他的创作又与传统保持着密切的联系。他的艺术面貌是异常独特的，音乐语言和风格处处表现出自成一家的鲜明特征。他的旋律常以古调式为基础；尤其是降音级的各种所谓“肖斯塔科维奇调式”的频繁运用，以及在一个主题内经常的调式突变，形成了一系列

具有特殊表现力的乐汇。在后期创作中，他也采用十二音音列的旋律进行（如《第十四交响曲》等），但只是把这种技法作为众多的表现手段之一，而从不把自己束缚在某一种体系或法则之中。他的旋律富于朗诵性，尤其是器乐的宣叙性独白更是情味深长。他的和声很有特色，有时写得非常简单朴素（甚至仅限主、属和弦），有时又异常复杂，富于刺激性（如由自然音列全部七音或由全部十二个半音构成的和弦）。他扩展了传统的复调技术，给赋格、帕萨卡里亚等古老复调形式注入了现代内容。他的配器不倾向于色彩性的渲染，而着力于戏剧性的刻划，乐器的音色好象剧中角色，直接参与“剧情”的发展，是表现矛盾冲突的有力手段。他在曲式方面的独创性也很突出。他的交响套曲结构和各乐章之间的功能关系，从不拘泥一格，而是按构思需要灵活变化。交响套曲的第 1 乐章往往不是奏鸣曲快板，而是奏鸣曲慢板或中板，乐思徐缓展开，动力逐渐积聚，波澜起伏地推向总高潮。奏鸣曲式的处理也有许多突破，如《第七交响曲》第 1 乐章加入长篇的“侵犯插部”。他后期的交响乐已经不以奏鸣曲式为基础，回旋性与变奏性相结合成为音乐展开的推动力。

肖斯塔科维奇对苏联音乐发展的深远影响不仅通过自己的创作，也通过他从 1937 年开始从事的教学活动。他培养了大批苏联当代著名作曲家。肖斯塔科维奇是艺术学博士，多次担任苏联作曲家协会的领导工作，世界许多著名音乐学府都曾授予他荣誉称号。

【欣德米特，P.】

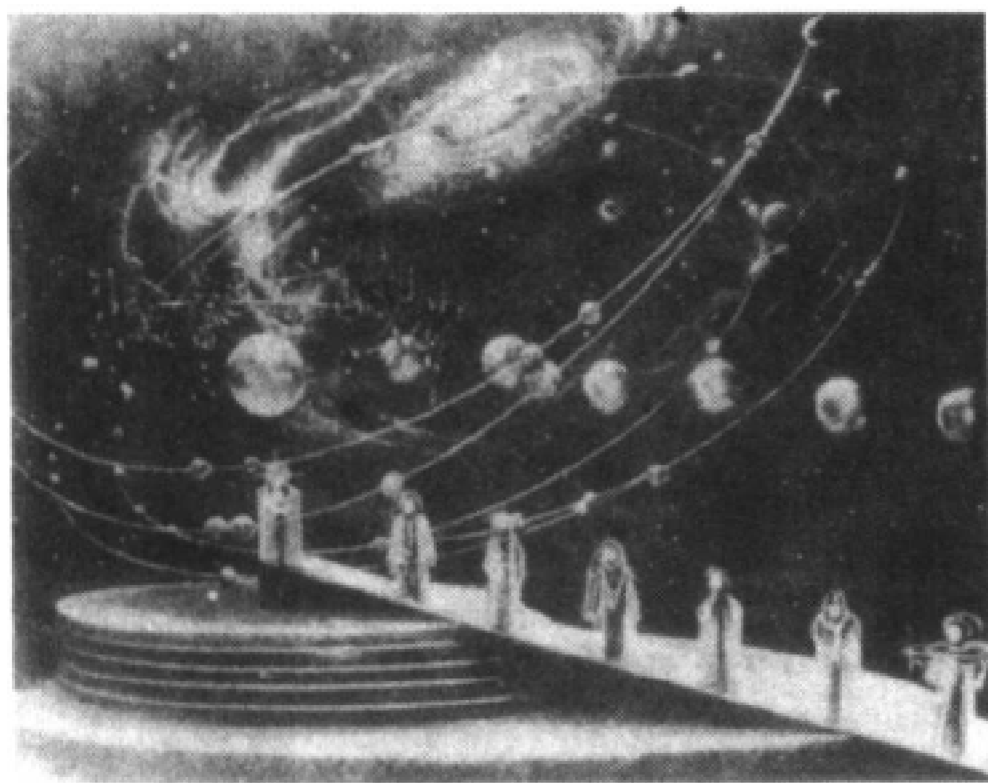
（Paul Hindemith，1895～1963） 德国作曲家、音乐理论家。1895 年 11 月 16 日生于法兰克福附近的哈瑙，1963 年 12 月 25 日卒于法兰克福。13 岁起就为生计



欣德米特像

所迫，在剧院乐队、伴舞乐队、咖啡馆拉小提琴，同时进音乐学院学作曲。1915～1923 年任法兰克福歌剧院首席乐师。1921～1929 年，在阿马尔弦乐四重奏团任中提琴手。1927～1935 年在柏林音乐高等学校任教授，纳粹上台后被 J. 戈培尔指责为“文化上的布尔什维克”和“精神上的非雅利安分子”，作品遭禁演，被迫流亡。先客居英国，后应邀去土耳其。1935～1937 年任教于安卡拉音乐学院，在那里建立了西方式的音乐教育制度。1940～1950 年，先后在美国耶鲁大学、瑞士苏黎世大学教作曲。

欣德米特是西方现代音乐领袖之一。他从事过各种音乐工作，这对他创作的发展，以及他后期创作的务实精神都有深刻影响。他力图使 300 年来构成西方音乐基础、而在当时开始瓦解的调性体系恢复活力。他的作品数量繁多。早期作品如《杀人犯》（1919）、《努花－努希》（1920）、《卡迪拉克》（1926）等歌剧，具有反对浪漫主义和嘲弄传统观念的倾向，表现出结



歌剧《世界的和谐》演出剧照

构主义和都市主义的特征，音乐富于幽默感和独创性。1924～1927年，他写了一组以“室内音乐”为题的协奏曲，这是受到J.S.巴赫《勃兰登堡协奏曲》的启发，分别为钢琴、管风琴、大提琴、中提琴、小提琴、次中音维奥尔与室内乐队协奏而作。他提倡结构简单，技巧要求不高，便于业余爱好者在家中或非正式场合演奏、演唱的“实用音乐”，并为儿童游戏、青年集会、管乐队、广播剧写了许多这样的乐曲。他还同K.魏尔合作为B.布莱希特《林白尔的飞行》谱写了广播合唱音乐，这些作品反映了第一次世界大战后德国文化的实用倾向。他的后期作品如歌剧《画家马西斯》（1935）摆脱了形式主义。该剧是他最优秀的作品。描绘了画家马西斯·格吕内瓦尔德与社会黑暗势力的斗争，遭纳粹禁演，1938年才在瑞士苏黎世上演。此外，他还写过组曲《韦伯主题交响变奏曲》（1943）、以《世界的和谐》为名的歌剧（1957）和同名的交响曲（1951），以及一些协奏曲、弦乐四重奏、钢琴曲、舞剧、合唱曲、组歌，并为管弦乐队中的各种乐器都写了奏鸣曲。《世界的和谐》是描写文艺复兴时期天文学家J.开普勒试图发现天体之和谐的故事。晚年的大型作品有歌剧《长长的圣诞晚餐》（1960），和应联合国教科文组织委托而写的康塔塔《象天使般飞速行进》（1955）。

欣德米特极力反对A.勋伯格的十二音体系。他把传统的调性加以扩大，在此基础上形成自己的和声体系原则。他的著作《作曲技法》（1937～1939）从理论上说明了这个原则，而《调性游戏》（1943，钢琴练习曲、前奏曲、赋格曲的汇编），则从实践中对此加以阐释。其中严格的多声写法，自由的结构方式，使人联想到J.S.巴赫的《平均律钢琴曲集》。他的《一个作曲家的世界》（1952），是汇辑1949～1950年他在哈佛大学的讲稿而成，阐释了他的音乐观点和他对一些音乐家的看法。

【勋伯格，A.】

（Arnold Schönberg，1874～1951）

奥地利作曲家。西方现代主义音乐的代表人物。1874年9月13日生于维也纳，1951年7月13日卒于美国洛杉矶。自幼学习小提琴和大提琴，12岁开始作曲。1891～1895年，因家庭经济困难，任银行小职员。其间，曾从青年作曲家A. von



勋柏格像

采姆林斯基短时期学习对位法。作为作曲家，勋伯格主要靠自学成名。1901 年赴柏林，在一酒馆乐队任指挥，后到斯特恩音乐学院任教。此后，来往于维也纳和柏林两地，几乎没有中断过教学活动。他的学生中最著名的是奥地利作曲家 A. 贝格和 A. von 韦贝恩（他们师生 3 人常被称作新维也纳乐派）。1915～1917 年勋伯格在奥军服役。1918 年组织维也纳私人音乐演出协会，专门演出 20 世纪的新音乐。1933 年，因为他是犹太人，纳粹政府解除了他在柏林普鲁士艺术学院的职务。同年去美国，1935～1944 年先后在南加利福尼亚大学和洛杉矶加利福尼亚大学任教。1940 年入美国籍。

勋伯格的创作可分为 3 个时期。早期作品受 J. 勃拉姆斯等人，特别是 R. 瓦格纳的影响，基本上属于晚期浪漫派风格。如弦乐六重奏《升华之夜》（1899，1917 年改编为弦乐队曲）、康塔塔《古雷之歌》（1900～1901）、交响诗《普莱雅斯和梅丽桑德》（1903）等。

1908 年以后，他开始探索一种新的无调性的音乐风格，标志着他的创作进入一个新的阶段。在他的作品中，不同音高的各音之间的结合，不再象传统音乐那样，以某个音为中心，不协和和弦也不再象传统的音乐那样，需要“解决”到协和和弦。勋伯格采用无调性音乐风格是同他作品中的表现主义特征相联系的。同时期，他受俄国表现主义画家 B. 康定斯基影响，不仅自己作画（曾于 1910 年举行个人画展），还写下了几部典型的表现主义音乐作品，如单人剧《期待》（1909）和说白歌唱《月迷的皮埃罗》（1912）等。这些作品表现了诸如绝望、恐惧、紧张、痛苦等病态心理或情绪，音乐语言夸张、变形、怪诞。在《月迷的皮埃罗》中，勋伯格还发展了一种介于说话与歌唱之间的说白歌唱。无调性阶段的重要作品还有《五首管弦乐小品》（《预感》、《往昔》、《色彩》、《突变》、《必不可少的朗诵调》，1909）、戏剧配乐《幸运的手》（1913）等。

经过几年创作上的沉默之后，1923 年，勋伯格在无调性音乐的基础上，找到了一种组织音乐材料的新方法，形成了所谓十二音音乐。作曲家用半音阶中的 12 个音，自由组成一个音列，音列可以原形使用，也可以逆行、倒置、倒置逆行。这 4 种音列形式可移置于半音阶的任何高度，从而可形成 48 种样式。音列中的各音（全部或部分）既可相继出现形成曲调，也可同时出现形成和弦，以此构成全曲。勋伯格后期基本上采用十二音技法进行创作，重要作品有《乐队变奏曲》（1926～1928）、《小提琴协奏曲》（1935～1936）、《钢琴协奏曲》（1942）、《华沙幸存者》（为朗诵、男声合唱及乐队而作，1947）、歌剧《摩西与亚伦》（1951）等。他在晚年偶尔也写作有调性的作品。

勋伯格的创作除早期作品外，大多难于被人理解，当时经常遭到冷遇。在他死后，对他的音乐的评价，也一直存在争议。但是，他的无调性音乐和十二音音乐对 20 世纪的音乐发展产生了巨大影响。最初在德国、奥地利，后来在法国、意大利、美国等国，不少作曲家都采用他的作曲方法。他的重要理论著作有《和声学》（1911）、《和声的结构功能》（1937～1948）、《作曲基础》（1948）、《风格和思想》（1950）等。

【亚纳切克，L.】

（Leoš Janáček，1854～1928） 捷克

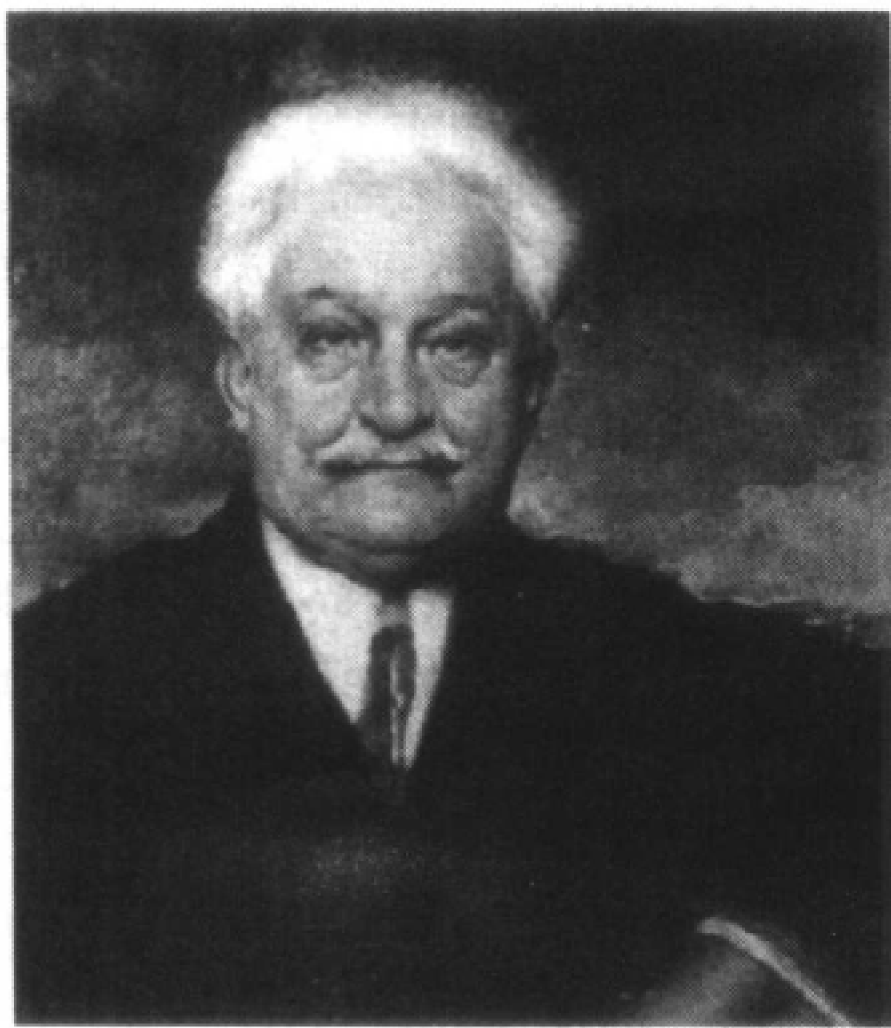
作曲家。1854年7月3日生于摩拉维亚东部的胡克瓦尔迪，1928年8月12日卒于



亚纳切克作品《摩拉瓦斯卡的里多拉诗篇》扉页

俄斯特拉发。他是一位贫穷教师的儿子。11岁参加布尔诺的教会唱诗班，1874～1880年间在布拉格风琴学校和维也纳音乐学院学习过一个短时期。定居布尔诺后，在师范学校任教。在该校校长F. 巴托什影响下，开始搜集摩拉维亚民歌，并进行编曲和出版工作。他曾创办布尔诺风琴学校，培养摩拉维亚民族音乐人才。1904年他的歌剧《耶奴发》在布尔诺上演，获得成功。1916～1928年间，除创作活动外，还从事音乐教育和社会音乐活动，曾任布拉格音乐学院教授、捷克科学院院士、摩拉维亚作曲家协会主席等。

亚纳切克的主要作品包括9部歌剧、11部交响曲、10部室内乐，以及许多钢琴、声乐、民歌改编曲等。其中歌剧的成就最高。他的代表作《耶奴发》（又名《养女》），创作于1894～1903年间。它描写捷克农村一个小业主的养女耶奴发被一个花花公子蹂躏、始乱终弃的遭遇。但她终于摆脱了自己的痛苦处境，从一个真正爱她的农民那里获得了幸福。在这部作品中，他发掘了摩拉维亚语言的音调特征，将唱词和音乐有机地结合起来，形成了一种以言语音调为基础的新颖独特的声乐风格。1917年创作的两部歌剧《布鲁切克先生月球漫游记》和《布鲁切克先生十五世纪历险记》，通过一个终日无所事事只会吹牛皮的房地产主的荒诞经历，对捷克资产者中的庸俗和懦弱习气进行了辛辣的讽刺。亚纳切克的晚期歌剧《卡佳·卡巴诺娃》（1921）和《死屋》（1928）都取材于俄国文学名著。前者是根据A. H. 奥斯特洛夫斯基的戏剧《大雷雨》改编的；后者则取材于Ф. M. 陀思妥耶夫斯基的同名小说。在大型声乐、器乐作品中，比较重要的有康塔塔《阿马鲁斯》(1897)。作品中的主人公阿马鲁斯是一个从小生活在修道院中的僧侣，他渴望世俗的生活，向往自由和爱情，却未能如愿，最后死在母亲的墓旁。在交响音乐创作方面，最著名的作品是交响诗《卖艺人的孩子》（1912）。它的内容具有幻奇性：死去的卖艺人在梦幻中将他遗留下来的孩子唤走，以便把孩子从人间苦难中拯救出来，到天堂去同天



亚纳切克像

使和星星们共享幸福。这部交响诗的曲调风格特点是他惯用的短小动机展开的手

法，配器精致、细腻，给音乐染上一层朦胧、悲凉的色彩。亚纳切克的管弦乐作品还有根据 H. B. 果戈理的同名作品创作的狂想曲《塔拉斯·布尔巴》（1918）、《布拉尼克叙事曲》（1920）、《小交响曲》（1926）、《小提琴协奏曲》（1928）等。他的著作有《戏剧中特殊语言的旋律曲线》（1909）、《民歌的节奏》（1909）、《论音乐创作中的心理发展》（1916）等。

【伊福部昭】

（Ifukube Akira，1914～　）　日本作曲家。1914 年 3 月 7 日生于北海道东端的渔港钏路。少年时代接触到民间音乐，15 岁开始自学作曲。19 岁时创作了 1 首《钢琴组曲》（原名《日本组曲》），曾在威尼斯国际现代音乐节上获奖。1935 年毕业于北海道大学林学系。同年他创作了《日本狂想曲》，获得 A. N. 切列普宁 1 等奖后，次年由 S. 库谢维茨基指挥在波士顿演出，引起了很大反响。1946～1953 年伊福部昭在东京音乐学校作曲系任教，1976 年就任东京音乐大学校长，在培育音乐人才上作出了一定贡献。1984 年 11 月，由他的学生芥川也寸志、黛敏郎、三木稔、松村祯三、石井真木等著名作曲家主办了庆贺伊福部昭古稀之年交响乐演奏会。伊福部昭是日本当代著名作曲家之一，他的音乐动力性强，作曲技巧高超，具有浓烈的民族特色和生活气息。他的主要作品有管弦乐曲《风俗性的三折画》（1937）、《交响叙事诗》（1943）、《塔普卡勒交响曲》（1954）、《节奏的不断反复》（钢琴与乐队，1961）和《第二小提琴协奏曲》（1979）等。此外，在电影音乐和舞剧音乐创作上也颇有成就。1979 年被授予紫绶褒奖章。文字著作有《管弦乐法》一书。

七、外国器乐

【交响曲】

（symphony） 充分发挥各种乐器的功能和表现力来塑造音乐形象，并以交响乐队来演奏的大型套曲形式。交响曲在音乐发展史上具有重要意义：在音乐创作上，它是作曲家们写作技巧高度发展的体现和产物；在发挥器乐表现力的广度和深度上，它都达到了顶峰。虽然实质上它是一部由管弦乐队演奏的奏鸣曲，但它比奏鸣曲拥有更宏大、更丰富、更高级的表现力。



著名指挥家卡拉扬指挥贝多芬的交响曲

“symphony”一词源于古希腊，原义为“共响”。至中世纪，指两音谐和地结合，有时亦指某种乐器。意大利作曲家G. 加布里埃利首先用之为曲名，称其声乐与器乐合演的圣乐曲为《神圣交响曲》（1597）。此后，乃泛指声乐与器乐合演的乐曲。1607 年，A. 班基耶里及 S. 罗西各自出版一部纯器乐的交响曲。1619 年，M. 普雷托里乌斯在一部论述近代曲式的著作中提出：交响曲应为不含任何声乐声部的纯器乐合奏的作品。从此，交响曲开始摆脱声乐，转为器乐的作品，标志了交响曲的一个重要转折。此后，很多器乐作品如：歌剧、清唱剧等的器乐引子、序曲或前奏曲；J. S. 巴赫的 3 部创意曲和帕蒂塔的开始乐章；J. 海顿的某些四重奏等，统称交响曲。20 世纪，I. F. 斯特拉文斯基刻意仿古，还写了《管乐器交响曲》（1920）。

早期的交响曲（1725～1760） 由 17 世纪末意大利式歌剧序曲演变而来。序曲的“快板—慢板—快板”的 3 段形式，为交响曲的套曲形式打下了基础。18 世纪中、后期，序曲性质的交响曲脱离歌剧，吸收大协奏曲、组曲及三重奏鸣曲的因素，发展成独立的 3 乐章的器乐体裁。但这时曲式尚未最后确立，交响乐队的编制也未成形，交响曲仍属器乐重奏及小型乐队演奏的作品。这时，不少作曲家，为创建交响曲体裁作出了贡献。意大利的 G. B. 萨马蒂尼开始运用早期奏鸣曲式、动机式的旋律写作交响曲，并于 1760 年开始废弃通奏低音，以铜管乐来填补和声。曼海姆乐派的 J. 斯塔米茨创建了一个训练有素的双管制交响乐队，首创了具有“渐强”、“渐弱”等力度变化的演奏风格，并使管乐器起到独立的声部作用。维也纳乐派的 M. G. 莫恩首先在他的《D 大调交

响曲》（1740）的慢板乐章后，插入一个小步舞曲乐章，创造了早期的4乐章交响曲形式。在创作中，他与G.C.瓦根塞尔等都重视乐队色彩的运用，扩大管乐器的作用，并使小提琴成为乐队的主体，他们与斯塔米茨一起都为发展交响曲作出了一定的贡献。

古典时期的交响曲 18世纪，规范的交响曲式，经海顿、W.A.莫扎特在前人创作基础上的实践，最后完全确立。典型的古典交响曲包括4个乐章：第1乐章，快板，奏鸣曲式。第2乐章，稍慢或慢板，具抒情风格，用节略的奏鸣曲式、三段式、复三段式或变奏曲式。通常是第1乐章的下属调或关系调。第3乐章，快板或稍快，复三段式，在主调上用带有三声中部的小步舞曲形式（贝多芬改用谐谑曲）。第4乐章，终曲，快板或急板，在主调上用奏鸣曲式、回旋曲式、回旋奏鸣曲式或变奏曲式。有时曲前冠以慢板的引子、曲后殿以尾声。此外，海顿在确立古典曲式的和声结构、运用调性变化构成戏剧效果，以及乐器组合的规范化等方面；莫扎特在创作强烈对比的主题，扩大展开部的篇幅，以及保持不同乐章间的平衡方面，均作出了贡献。

L. van 贝多芬首先在交响曲中注入了法国大革命时期的先进思想及革命热情，并扩大乐曲的展开部与尾声，扩大乐队的编制及加人人声，以谐谑曲替代小步舞曲以及运用不同的创作手法（如：动机的发展、主题的对比与贯串、和声进行的富于动力性、不规则重音的应用及音量的突变等），深化了交响曲这一体裁，并达到了登峰造极的地步，同时，他的《第三交响曲》，又开创了浪漫主义交响曲的新纪元。

浪漫主义时期交响曲 19世纪以后的交响曲，不论内容、形式及技巧，都有很大改革及创新，形成了一个群芳争妍、繁花似锦的局面。例如：F.舒伯特的《未完成交响曲》开拓了以歌唱性旋律取胜的抒情交响曲的新领域。F.门德尔松的《苏格兰》、《意大利》交响曲，飘逸、洒脱、旋律优美、配器华丽，均采用了具有3个主题的第1乐章形式。R.舒曼的交响曲以诗情画意动人心弦，他的《第四交响曲》以一个主题贯串全曲，结构紧凑，犹如一部单乐章交响曲。H.柏辽兹的《幻想交响曲》，开创了标题交响曲的先河，并首先采用代表特定形象的“固定乐思”，在全曲中贯串发展，成为标题音乐的重要表现手法。F.李斯特师法柏辽兹，创作了《但丁交响曲》与《浮士德交响曲》等，创造了单乐章标题音乐的新体裁——交响诗。A.布鲁克纳常采用德国众赞歌的和声及管风琴式的对位及踏板音，使交响曲具有浓郁的宗教气息。J.勃拉姆斯继承贝多芬，常采用主题贯串发展的手法创作交响曲，使乐曲的结构严谨、乐思统一；并创造了以连续的三度关系来安排4个乐章的调性，效果新颖。G.马勒的交响曲规模宏大，多用人声。他的作品常吸收民歌、圆舞曲、进行曲、众赞歌和歌曲曲调来进行创作。他的《第八交响曲》规模宏大，演出人员众多，号称“千人交响曲”，是迄今为止，规模最大的交响曲之一。此外，由于当时欧洲民族意识高涨，许多作曲家如H.A.里姆斯基-科萨科夫、A.П.鲍罗丁、П.И.柴科夫斯基、A.德沃扎克、J.西贝柳斯等都创作了具有浓郁民族风格的交响曲。C.圣-桑斯、V.丹第等人则创作了协奏曲型的交响曲。浪漫主义时期的交响曲在乐章的数目与安排上以及乐队上的编制上，都有很大的突破及变革。

现代的交响曲 20世纪，交响曲依然

是音乐中的重要体裁。不少杰出的作曲家都致力于交响曲的创作，并进行各种探索及创新。A. 勋伯格、A. von 韦贝恩谱写了序列音乐的交响曲。B. 布拉赫尔等创作了无调性的交响曲。W. 布克哈特创作了复调式交响曲，A. 布利斯还写了一部《色彩交响曲》。现在又有人从事于“无字型曲式”、小型器乐、声乐重奏以及电子音乐的交响曲的创作。同时，一种崇尚简洁、精练的复古主义倾向正在兴起。室内交响曲、单乐章的交响曲、早期交响曲模式的作品等不断增多，斯特拉文斯基甚至采用16世纪末的交响曲模式，创作了合唱的《圣诗交响曲》。

【协奏曲】

（concerto） 指一件或多件独奏乐器与管弦乐队相互竞奏，并显示其个性及技巧的一种大型器乐套曲。此词源于拉丁文concertare，原意“竞争”或“斗争”；一说源于拉丁文conserere，原意为“同心协力”。从这两词的含义，可以窥见协奏曲基本特征之一斑。但“协奏曲”一词，随历史之演变，含义不一，主要分下列几种：



小提琴和乐队的协奏

教堂协奏曲 16世纪，此词原指一种“对抗风格”的表演形式。16世纪末，用作曲名，泛指有器乐伴奏的声乐曲，以别于当时流行的无伴奏声乐曲。G. 加布里埃利及A. 班基耶里最早使用此名。他们的经文歌，因用管风琴伴奏而称作教堂协奏曲，C. 蒙泰韦尔迪的第7卷《牧歌》（1619）亦因此而称为协奏曲。甚至到18世纪，J. S. 巴赫还将他的几首康塔塔称为协奏曲。

大协奏曲 17世纪，对抗风格波及纯器乐作品，由此而产生了多种器乐形式，如：协奏器乐曲、协奏曲坎佐纳、协奏曲交响曲等。

17、18世纪之交，出现了巴罗克协奏曲中最重要的形式之一大协奏曲。1698年，G. L. 格雷戈里的作品2最先采用了大协奏曲的曲名，但大协奏曲的形式最终还是由A. 科雷利、G. 托雷利、A. 维瓦尔迪等所确立，成为时人争相仿效的范本。当时的大协奏曲采用3个或更多乐章的结构。由两组乐器共同演奏：一为独奏乐器小组，通常由2把小提琴与通奏低音（由1把大提琴及1架哈普西科德演奏）组成，称“主奏部”或“独奏组”；一为弦乐群，由1小型弦乐队（后来偶尔亦加入小号、双簧管、长笛、圆号等管乐器）构成，称“协奏部”或“全奏组”。两组彼此交替竞奏，间或合奏，一唱一和，互争胜长。继之，巴赫与G. F. 亨德尔亦仿此创作了不少大协奏曲。巴赫的6首《勃兰登堡协奏曲》（严格而言，仅第2、4、5首为大协奏曲）以及亨德尔的12首《大协奏曲》（1740）均系此类作品中之精萃。

独奏协奏曲 18世纪初，独奏协奏曲形成。1709年，托雷利谱写的12首《大协奏曲》，其中6首实为真正的独奏协奏曲。在这些作品中，托雷利不仅突出了独奏小提琴，使之与乐队处于同等重要的地位，更重要的是他确立了“快—慢—块”

的协奏曲三乐章的结构，并在1、3乐章采用了里托内洛体，加强了对比中的统一性。维瓦尔迪在这个基础上，采用扩大独奏乐器作用等新的手法，创作了350首左右的各类独奏协奏曲，大大促进了协奏曲的发展。

在巴罗克时期向古典时期过渡的阶段中，巴赫的两个儿子：C. P. E. 巴赫及J. C. 巴赫对协奏曲的曲式结构进行改进，C. P. E. 巴赫首先将第1乐章分为呈示－展开－再现3部，并采用了双呈示部的曲式，J. C. 巴赫则首先在呈示部中采用了性质不同的两个主题，使协奏曲的曲式结构更趋完善。

18世纪末，W. A. 莫扎特继承前人业绩，谱写了各种不同乐器的协奏曲约50部，最终奠定了沿用至今的协奏曲的曲式与风格。协奏曲沿用奏鸣曲的形式，但两者有所不同：①协奏曲通常由3个乐章组成，省略了小步舞曲或谐谑曲乐章；②第1乐章采用协奏曲－奏鸣曲式，即有两个呈示部，第1个由乐队奏出，主部与副部均为主调，第2个以独奏乐器为主，与乐队协同奏出，这时，副部转入关系调；③第3乐章轻快而富于华丽的技巧，用回旋曲式或奏鸣曲式写成；④采用华彩段。华彩段是即兴风格的段落，通常置于第1乐章（第2、3乐章间或有之，唯较简短）的末尾处，始于收束式的I_4^6和弦上（标以延长记号），终于V级和弦的长颤音中，这时乐队全部休止，任凭独奏家一人尽情展示其演奏技巧及处理主题素材的能力。华彩段可由作曲家自写，也可由演奏家即兴发挥或由其他作曲家谱写。1809年，L. Van 贝多芬首先在《第五钢琴协奏曲》中写定了华彩段，不让独奏者即兴演奏，成为后世的楷模。二重协奏曲、三重协奏曲、大协奏曲、小协奏曲通常不用华彩段。

19世纪初，贝多芬运用深化内容及交响发展的手法，将协奏曲的思想性及艺术性提高到一个新的水平。他的5部钢琴协奏曲及1部小提琴协奏曲达到了古典时期协奏曲的顶峰。此后，许多大作曲家都从事协奏曲的创作，并在艺术性、思想性、交响性及技巧性上有所创新及发展，如：F. 门德尔松创立了盛行于19世纪的单呈示部的协奏曲形式。F. 李斯特淋漓尽致地发挥了协奏曲中的独奏技巧，并创造了单乐章形式的协奏曲。J. 勃拉姆斯则运用交响发展的手法，将协奏曲写成“带有独奏乐器的交响曲”。E. 格里格、П. И. 柴科夫斯基、A. 德沃扎克等则创作色彩艳丽、新颖独特的民族风格的协奏曲。
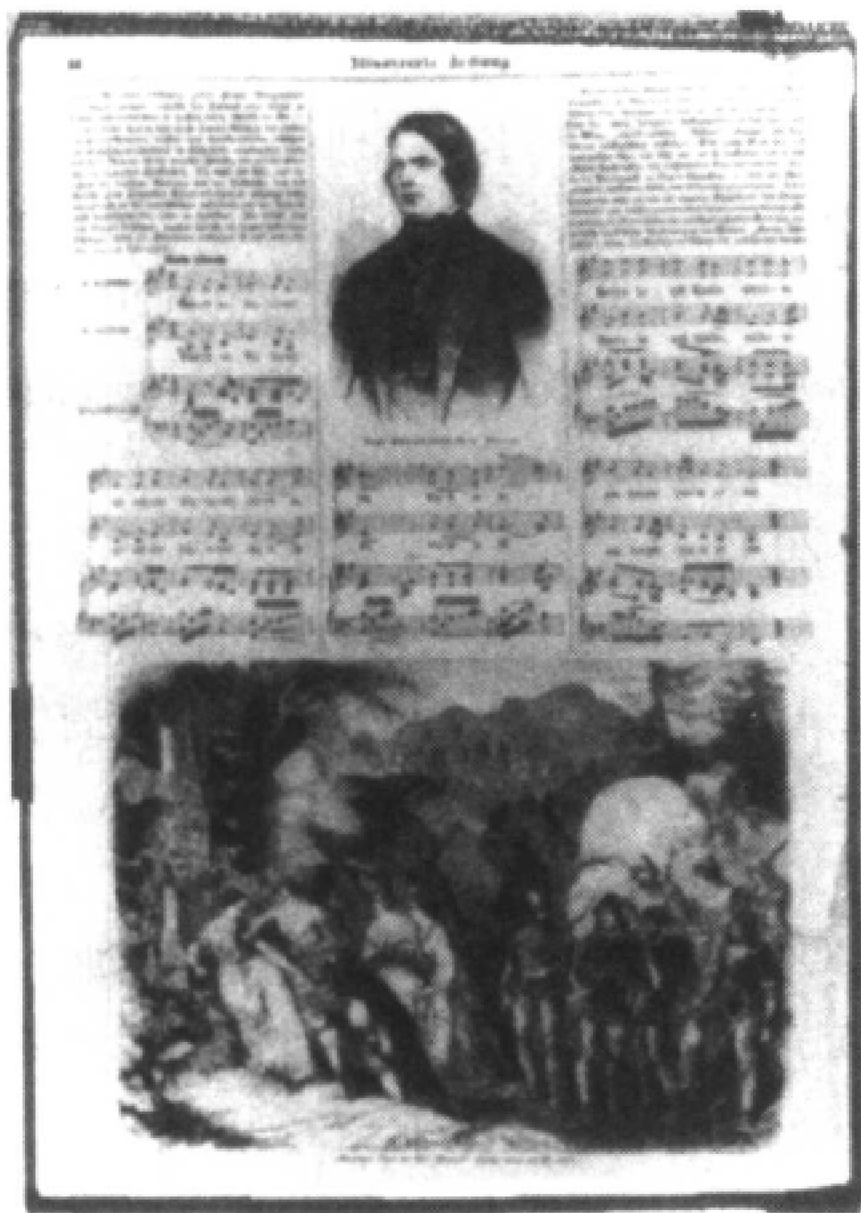
20世纪，协奏曲仍为很多作曲家所重视。A. H. 斯克里亚宾、C. B. 拉赫玛尼诺夫、A. 勋伯格、M. 拉韦尔、B. 巴托克、I. F. 斯特拉文斯基、A. 贝格、C. C. 普罗科菲耶夫、P. 欣德米特、Д. Д. 肖斯塔科维奇、S. 巴伯、B. 布里顿、L. 福斯等都从事于协奏曲的创作，并试用了新的作曲技巧，进行了新的探索。同时，由于新古典主义思潮的影响，很多作曲家恢复了巴罗克时期的大协奏曲及小协奏曲的创作。

协奏曲的变种　除正常形式外，协奏曲尚有一些变种，①二重协奏曲：即由两件独奏乐器与乐队演奏的作品，如巴赫为二把小提琴写的《d小调协奏曲》、莫扎特的长笛、竖琴二重协奏曲等。②三重协奏曲；即由3件独奏乐器与乐队演奏的作品，如巴赫的《哈普西科德三重协奏曲》、贝多芬的《小提琴、大提琴与钢琴三重协奏曲》等。③小协奏曲：通常仅有1个乐章，但内分若干段落，曲式自由，具有协奏曲风格，如C. M. von 韦伯的《单簧管小

协奏曲》、R. 舒曼的《四支圆号小协奏曲》、E. 多赫南伊的《大提琴小协奏曲》、P·M. 格利埃尔还突破了协奏曲的器乐特性，创作了1部声乐的《花腔女高音协奏曲》(1943)。

【组曲】

(suite)　几个具有相对独立性的乐章，在统一艺术构思下，排列、组合而成的器乐套曲。



有关舒曼的《阿勒满曼德组曲》的描述

早期组曲　组曲是最古老的器乐套曲形式，源于对比性舞曲的组合。早在14世纪，舞会里即盛行一慢一快的对比性舞曲的组合。16世纪初，琉特演奏家仿此以1首庄严的2拍子舞曲与1首轻快的3拍子舞曲联合成套。例如在法国、德国及英国，通常采用舞曲帕凡－加亚尔德的组合，在意大利，则采用帕萨梅佐－萨尔塔雷洛的组合。此外，许多作曲家还各自按自己的艺术构思，进行各种组合的试验。从当时编纂的琉特曲集中，经常可以发现3个或更多舞曲的组合形式。

组曲作为音乐体裁的名称，最早见于1557年，但其结构形式长期变化不定。其典型形式公认是由萨克逊键盘作曲家J. J. 弗罗贝格尔定型的。1650年流行的组曲形式常由阿勒芒德－库朗特－萨拉班德3种舞曲构成，弗罗贝格尔也按此创作了不少组曲。嗣后，吉格插入组曲，有时置于库朗特之前，有时置于其后。弗罗贝格尔死后，1693年，他的组曲曲集出版，其舞曲排列的次序，被公认是古典组曲型式的楷模。

古典组曲是按阿勒芒德－库朗特－萨拉班德－吉格的次序排列构成，间或冠有前奏曲和插入布雷、加沃特、小步舞曲等乐曲，有时甚至插入特性曲及标题小曲。各乐章均使用同一调性，都以二段式写成，每段各自反复演奏1次。当时许多著名的作曲家，如英国的H. 珀塞尔，法国的F. 库普兰、意大利的A. 科雷利、德国的J. S. 巴赫及G. F. 亨德尔等，都创作了不少组曲，其中以巴赫的《英国组曲》及《法国组曲》最为著名。

当时还有一种芭蕾组曲，其类型及数目随舞剧性质的不同而有所差异。这一形式始于J.－B. 吕利，由1首序曲及1组舞曲组成，后人称之为序曲。巴赫曾仿此写了4首乐队组曲，亦称序曲。

1750年后，奏鸣曲、交响曲及协奏曲崛起，引起作曲家的兴趣，组曲渐趋衰微。但当时流行的一些弦乐曲，如小夜曲、遣兴曲、嬉游曲等也由多乐章组成，亦具组曲的性质。古典乐派的大师们大都作有这类乐曲。

现代组曲　19世纪70～80年代，现代组曲兴起。这类组曲亦由若干不同体裁、不同性格、不同调性的乐曲集合而成，大致可分5类：①集锦式组曲。由配

剧音乐、舞剧、歌剧、电影音乐或配乐朗诵等音乐中选出若干乐曲辑成，如G. 比才的《阿莱城姑娘》组曲、E. 格里格的《彼尔·英特》组曲、柴科夫斯基的《胡桃夹子》组曲等。②独立的标题性组曲。如H. A. 里姆斯基－科萨科夫的交响组曲《山鲁佐德》、G. 霍尔斯特的《行星》组曲等。③特性曲组曲。由19世纪出现的各种特性曲及标题小曲组成。如R. 舒曼的《狂欢节》、柴科夫斯基的《第三管弦乐组曲》(1884) 等。④民族风格的组曲。随19世纪民族意识的高涨而产生，如德沃扎克的《捷克》组曲、H. И. 佩科的《厚尔达维亚》(1950) 等。⑤仿古组曲。这类组曲，19世纪已有，至20世纪，因受新古典主义思潮影响，更为突出，如格里格的钢琴组曲《霍尔堡时代》、M. 拉韦尔的《库普兰之墓》、P. 欣德米特的《1922》等。

【室内乐】

(chamber music)　通常指由少数演奏者演出的重奏曲。17世纪初发轫于意大利。原指在皇宫内室和贵族家庭演奏、演唱的世俗音乐，以别于教堂音乐及剧场音乐。

室内乐重奏不同于管弦乐合奏，前者每一声部由1人演奏，后者每一声部则由多人演奏。按声部或人数的多寡，室内乐可分为二重奏、三重奏、四重奏、五重奏直至九重奏等多种演奏形式。因所用乐器种类不同，室内乐又有单纯弦乐器演奏的重奏和弦乐器与钢琴、管乐器等混合演奏的重奏之别。弦乐四重奏是室内乐的重要形式，由第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴各1件组成；弦乐三重奏由小提琴、中提琴，大提琴各1件组成；而弦乐五重奏则由第一小提琴、第二小提琴、中提琴（2或1）、大提琴（1或2）组成。通常所称钢琴三重奏、钢琴四重奏、钢琴五重奏等，系指2件、3件或4件弦乐器与钢琴重奏的形式。亦有由管乐器与弦乐器演奏者，如W. A. 莫扎特所作由双簧管、小提琴、中提琴，大提琴演奏的《F大调四重奏》。此外，尚有弦乐器、管乐器与钢琴混合使用的重奏，如Z. 菲比赫的《小提琴、单簧管、圆号、大提琴五重奏》，以及几件管乐器的重奏或加入打击乐器的重奏等。近代室内乐通常用奏鸣曲套曲形式，有4个乐章（亦有少于或多于此数者），演出中不追求个人技巧的任意发挥，而强调声部间的默契配合。古典室内乐多为主调和声风格，同时又具有丰富的复调因素，声部织体缜密精细，富于个性，能生动细致地表现风俗性、抒情性、戏剧性等多方面的音乐形象，尤擅描绘意境，刻划心理，表达哲理。代表作品如L. van 贝多芬、J. 勃拉姆斯、П. И. 柴科夫斯基等人的四重奏。

这一体裁早在中世纪后期和文艺复兴时期业已存在，其含义与近代不同，主要指琉特、哈普西科德独奏的器乐经文歌或数件乐器演奏的世俗声乐曲，曲式自由，无固定结构。巴罗克时期，室内乐的主要形式是三重奏奏鸣曲和独奏奏鸣曲。前者由4人演奏（两个高声部由小提琴、双簧管或长笛担任，低声部由大提琴或大管担任，又有哈普西科德或管风琴演奏和声背景)；后者由3人演奏（独奏1人，数字低音2人)。室内乐于17世纪晚期传至法国、德国、英国诸国，后来，在J. 海顿的笔下得到高度发展。他总结前人经验，确立了弦乐四重奏的典型形式，并使之居于室内乐的主导地位。这一时期，莫扎特和贝多芬又有效地发挥了中提琴、大提琴的



德国室内乐演奏会

表现性能，使4个弦乐声部更显均衡。贝多芬还运用交响曲的某些手法，丰富了四重奏的音响色彩和表现力（如《C大调弦乐四重奏》），并使钢琴与弦乐声部相结合的重奏形式得到进一步发展。F. 舒伯特的室内乐则不仅具有戏剧性倾向，而且富于歌唱性特点（如《d小调四重奏》）。此后的作曲家如勃拉姆斯、B. 斯美塔纳、A. 德沃扎克、L. 亚纳切克、柴科夫斯基、C. 德彪西等都曾致力于室内乐的创作，并有重要作品传世。20世纪，室内乐仍是作曲家所重视的一个创作领域，不少作品运用了现代作曲手法。

18世纪末以后，随着市民阶级的兴起，演奏场地从宫廷走向音乐厅，听众人数渐趋增多。室内乐的概念已由专指重奏曲而扩大到包括独奏曲、独唱曲（限于少数乐器伴奏者）和重唱曲以及小型管弦乐合奏等在内的更广阔的范围。

【标题音乐】

（program music） 创作时按照标题进行构思，并要求听众依据标题的提示去听赏的器乐作品。“program”为“纲领”之意，不是指题目。F. 李斯特给标题所下的定义是：“作曲家写在纯器乐曲前面的一段通俗易解的话，作曲家这样做是为了防止听音乐的人任意解释自己的曲子，事前指出全曲的诗意，指出其中最主要的东西。”（《柏辽兹和他的〈哈罗尔德〉交响曲》）。

作品的题目有说明调性调式和体裁形式的，如《E大调夜曲》、《c小调变奏曲》、《F大调弦乐四重奏》等；有说明曲牌和板式的如《柳摇金》、《夜深沉》、《三六》、《老六板》等；也有说明作品的一般气氛、色彩和情调的，如《悲怆奏鸣曲》、《春天交响曲》、《光明行》等，这些都不属于标题的范畴。标题是说明作品具体内容的一段文字，但在特定条件下，也可以仅仅是一个题目，如幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》，真正的标题是莎士比亚的同名悲剧；小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》，真正的标题是同名的民间故事。

标题音乐可以根据作曲家自己的构思进行创作，如H. 柏辽兹的《幻想交响曲》；也可以取材于文学、戏剧和美术等作品，如П. И. 柴科夫斯基依据但丁《神曲》中的《地狱篇》创作的交响诗《里米尼的弗兰契斯卡》、柏辽兹依据莎士比亚的同名悲剧创作的管弦乐序曲《李尔王》；李斯特的交响诗《匈奴之战》则受德国画家W. Von考尔巴赫的壁画的启发。

标题音乐作者意图用音乐来表现自然现象和生活情景，这种意图在不同民族、不同时代的音乐作品中都有鲜明的表现。



柏辽兹创作标题音乐《幻想交响曲》

中国古代音乐中有许多描写自然风光、生活情景、狩猎和战争场面的乐曲，如琴曲《高山流水》、《醉渔唱晚》，琵琶曲《海青拿天鹅》、《十面埋伏》等，都属于标题音乐的范畴。古代欧洲也有许多表现这一类内容的声乐作品，如法国作曲家J. 瓦扬的《小鸟经文歌》，C. 雅内坎的《鸟之歌》、《战役》、《狩猎》；器乐曲如英国作曲家W. 伯德的键盘组曲《战争》，德国作曲家J. 库瑙的《圣经故事奏鸣曲》等。但把标题构想作为创作思维的原则，把标题音乐作为一种美学范畴来对待，则是19世纪的事。标题音乐的名称始于李斯特，他是标题音乐的热情倡导者。音乐会序曲、交响诗、标题交响曲、标题组曲等各种类型的标题音乐，大多音乐形象鲜明，内容引人入胜，易于为听众所接受。

标题音乐是和不依赖文字说明具体内容的纯音乐（又称“绝对音乐”）相对称的。标题音乐的作者是以标题为经纬进行构思的，所以音乐所表现的形象比较具体，有时还有一定的情节。但纯音乐同样也是一定的社会生活在作曲家头脑中反映的产物；表现形象、意境和思想感情的深度和广度，也不是以有无标题为转移的。在历史上，标题音乐本来是从纯音乐发展起来的；反过来说，标题音乐的某些表现手法，也可以适用于纯音乐。所以标题音乐和纯音乐之间并没有一条不可逾越的鸿沟。

【序曲】

（overture）　歌剧、清唱剧、舞剧、其他戏剧作品和声乐、器乐套曲的开始曲。17世纪早期歌剧的序曲是一种简短的开场音乐，没有固定的形式。A. 斯卡拉蒂的序曲，定型为由“快板—慢板—快板”3段组成，除了开头的快板常用模仿复调技术外，其余两段都用主调体制。这一形式的序曲史称意大利序曲，又称交响曲，如G. B. 佩尔戈莱西的《女仆夫人》序曲、C. W. 格鲁克的《帕里斯与海伦》序曲。创始于J. －B. 吕利的法国序曲，则包含壮严缓慢的引子（常用附点节奏）和赋格式的快板，最后以悠长缓慢的尾声或舞曲结束。G. F. 亨德尔和J. S. 巴赫的序曲都属这一类型。巴赫的4首乐队序曲（又称组曲）是冠以法国序曲的组曲。18世纪后半叶以后的古典序曲，大多采用奏鸣曲式的戏剧性结构。歌剧序曲必须起着暗示剧情和引导听众进入戏剧的作用，是格鲁克从事歌剧改革的目标之一。他的《伊菲格涅亚在陶罗人里》序曲，预示了第1场的暴风雨气息。其后的多数歌剧序曲都采纳了格鲁克的这一原则。W. A. 莫扎特的《唐璜》和《女人心》序曲，还采用了歌剧中的音乐主题。L. van 贝多芬的3首《莱奥诺拉》序曲、C. M. von 韦伯的《魔弹射手》序曲和R. 瓦格纳的歌剧序曲，又进一步加强了表现剧情的功能。反之，19世纪法国大歌剧的序曲，往往只是把歌剧中的曲调串连在一起的集成曲。贝多芬的《埃格蒙特》序曲开了为话剧写作序曲的风气之先。继起者有F. 门德尔松的《仲夏夜之梦》序曲。19世纪浪漫派作曲家，把序曲发展为一种独立的标题性管弦乐曲，世称音乐会序曲，如门德尔松的《赫布里底群岛》、《平静的海和幸福的航行》、《美丽的梅露西娜》，H. 柏辽兹的《罗马狂欢节》、J. 勃拉姆斯的《学院节庆序曲》和《悲剧序曲》，都是交响诗的先驱。

【交响诗】

（symphonic poem）一种单乐章的标题

交响音乐，脱胎于19世纪的音乐会序曲。交响诗的名称为F. 李斯特所创，他认为“标题能够赋予器乐以各种各样性格上的细微色彩，这种种色彩几乎就和各种不同的诗歌形式所表现的一样”（《柏辽兹和他的哈罗尔德交响曲》），因此他把标题交响音乐和诗联系起来称交响诗。

李斯特在19世纪50年代写了《山上听闻》、《塔索》、《前奏曲》、《普罗米修斯》、《英雄的葬礼》、《匈牙利》、《哈姆雷特》、《匈奴之战》和《理想》等12首交响诗，晚年又写了1首《从摇篮到坟墓》；除《匈奴之战》取材于德国画家W. von 考尔巴赫的壁画外，其余大多以文学作品（诗歌、戏剧）为题材。形式灵活多变，常常把奏鸣曲式、变奏曲式和回旋曲式的结构原则糅合在一起，并广泛使用主题变形的手法，从一个或几个基本主题蜕变出形象迥异、性格不同的派生主题来。这种混合曲式的结构原则和主题变形的表现方法，常为后起的交响诗作者所师法。

19~20世纪的欧洲许多著名作曲家都写过交响诗，东欧和北欧各民族作曲家的交响诗常用本民族的历史、地理、文学题材寄寓爱国主义思想，如B. 斯美塔纳的《我的祖国》由6首交响诗组成，讴歌了祖国的壮丽河山和光荣历史；A. 德沃扎克的《水妖》、《午时女巫》、《金纺车》和《野鸽》是根据捷克诗人K. J. 爱尔本（1811~1870）的民间叙事诗《花束集》所创作的一组民族交响叙事曲，而他的《英雄之歌》则表现了英雄人物的刚毅豪迈气概，以及他们的斗争和胜利；J. 西贝柳斯的《库莱尔沃》和《勒明基宁》四部曲都是取材于芬兰民族史诗《卡勒瓦拉》（一译《英雄国》）写成的交响诗；而他的《芬兰颂》则是反抗帝俄统治的爱国主义作品。

R. 施特劳斯称他的《唐璜》、《麦克白》、《死与净化》、《查拉图什特拉如是说》和《英雄的一生》为“音诗”，是交响诗的别名；西贝柳斯的某些交响音乐也用了这个名称。此外，音画、交响画、交响素描、交响图景、交响叙事曲、交响传奇曲、交响童话、交响幻想曲等体裁也属于交响诗的范畴。

【奏鸣曲】

（sonata）　一种多乐章的器乐套曲。亦称“奏鸣曲套曲”。由3、4个相互形成对比的乐章构成，用1件乐器独奏（如钢琴奏鸣曲）或1件乐器与钢琴合奏（如小提琴与钢琴合奏的小提琴奏鸣曲，长笛与钢琴合奏的长笛奏鸣曲等）。其中各乐章的基本特点和曲式结构如下：第1乐章为快板，用奏鸣曲式；第2乐章为慢板，用变奏曲式、复三段式或自由的奏鸣曲式；第3乐章为小步舞曲或谐谑曲，用复三段式；第4乐章为快板或急板，用奏鸣曲式或回旋曲式。

早期奏鸣曲　sonata一词源自意大利语sonare（意为：鸣响），13世纪始见于音乐用语中。16世纪初泛指各种器乐曲，以与声乐曲的泛称康塔塔相对。如G. 戈尔扎尼斯的《琉特奏鸣曲》实即两首舞曲，G. 加布里埃利的《轻和重奏鸣曲》是器乐合奏曲等。继加布里埃利之后，S. 罗西、M. 内里、B. 马里尼等意大利作曲家，均称自己所作供乐器演奏的坎佐纳为奏鸣曲。

古典奏鸣曲　17世纪中叶以后，古典奏鸣曲开始出现并巩固其某些特征。其中，意大利作曲家A. 科雷利对套曲形式的奠定起了重大作用，他所作的奏鸣曲均

由慢—快—慢—快4个乐章组成，并交替使用复调音乐与主调音乐的写法；D. 斯卡拉蒂则通过500余首奏鸣曲的创作实践，确立了古典奏鸣曲式。当时的奏鸣曲分为两类：一类是源自坎佐纳的教堂奏鸣曲，另一类是由一系列舞曲组成的室内奏鸣曲。前者主要在教堂演奏，后者多用于宫廷娱乐，并由此而发展成后来的古组曲。不论教堂奏鸣曲还是室内奏鸣曲，除少数为无伴奏的独奏形式外，多数均为重奏形式，且普遍运用键盘乐器演奏通奏低音。由于键盘乐器属加用性质，不居重要地位，故在计算声部时均被略去。如由1件高音乐器（小提琴、长笛等）、1件低音乐器（大提琴等）和键盘乐器共同演奏的奏鸣曲，不称三重奏鸣曲，而称二重奏鸣曲；由两件高音乐器（小提琴、长笛或小号等）、1件低音乐器（大提琴或维奥尔等）和键盘乐器共同演奏的奏鸣曲才被称为三重奏鸣曲。三重奏鸣曲在当时十分盛行，是最常见的体裁之一。

从早期奏鸣曲到古典奏鸣曲的转变，不仅是结构上、更是风格上的根本转变。在被称为前古典派的作曲家G. B. 萨马蒂尼、斯塔米茨父子，C. P. E. 巴赫等人的作品中，教堂奏鸣曲与室内奏鸣曲已日渐混为一体，音乐转向主调风格。同时，重奏也不再是最主要的演出形式，而常改由1件乐器独奏，或1件独奏乐器与钢琴合奏。到维也纳古典乐派时期，古典奏鸣曲的结构完全定型。J. 海顿、W. A. 莫扎特都采用了第1乐章为快板乐章和双主题的原则。在L. van 贝多芬的创作中，各类奏鸣曲占55首，为其他器乐作品的半数。他的贡献是：扩大了各乐章的结构，使主题与主题之间的对比更加戏剧化，尾声成为主要的组成部分。在贝多芬晚期所作的《第三十一钢琴奏鸣曲》中，还加进了赋格。与此同时，奏鸣曲套曲形式在室内乐、协奏曲、交响曲等大型器乐体裁中，亦取得了居于支配性的地位。事实上，室内乐中的三重奏、四重奏，是由3件、4件乐器演奏的奏鸣曲；协奏曲是由独奏乐器与管弦乐队演奏的奏鸣曲；交响曲是由管弦乐队演奏的奏鸣曲。因此，奏鸣曲套曲乃是音乐史上最重要的乐曲形式之一。

浪漫派奏鸣曲 从C. M. von 韦伯、F. 舒伯特开始的浪漫主义奏鸣曲，与古典传统有着一脉相承的关系，但在风格上则有明显的改变，如重视感情表达、旋律优美、和声色彩浓郁、节奏富于变化、演奏技巧有重大发展等。F. F. 肖邦的3首钢琴奏鸣曲，J. 勃拉姆斯的3首钢琴奏鸣曲和2首小提琴奏鸣曲，C. 弗朗克的《小提琴奏鸣曲》等，都充分发挥了古典奏鸣曲严密的形式感与浪漫主义音乐情思奔放的特点。F. 李斯特的奏鸣曲作品，显然受到他所首创的交响诗的影响，他在《b小调钢琴奏鸣曲》中，将长期形成的多乐章套曲结构的特征，倾注到单乐章中去，并通过主题贯串的手法，开创了大型单乐章奏鸣曲的先河。浪漫派时期重要的奏鸣曲作曲家还有R. 舒曼、E. 格里格、C. 圣-桑斯、G. 福雷等。

近代的奏鸣曲 20世纪初，与厌弃19世纪传统的思潮有关，奏鸣曲创作再次出现向不同方向发展的趋势。A. H. 斯克里亚宾的第5～10钢琴奏鸣曲，和声、曲式均有创新，但同时也显露出神秘主义的倾向。C. 德彪西晚年所作的《长笛、中提琴和竖琴奏鸣曲》，则回复到巴罗克时期的乐器组合方式。第一次世界大战结束后，奏鸣曲套曲因新古典主义思潮的兴起而重新得到重视。I. F. 斯特拉文斯基、D. 米约、A. 奥涅格、F. 普朗克等都作有此类套曲。特别是P. 欣德米特，为各种乐

器所作的奏鸣曲达36首。其中有一部分在结构和风格上都与古典传统保持着密切的联系。L. 亚纳切克、B. 巴托克、C. C. 普罗科菲耶夫、Д. Д. 肖斯塔科维奇等人则糅合古典乐派和浪漫派的传统，融汇民族乐派与近代的种种作曲手法，赋予作品鲜明的个性。这方面的代表性作品有：巴托克的两首小提琴奏鸣曲、《钢琴奏鸣曲》、《两架钢琴与打击乐器的奏鸣曲》以及普罗科菲耶夫的《第七钢琴奏鸣曲》等。此外，还可看到形式上保留奏鸣曲痕迹，手法上具有偶然性、即兴性因素的奏鸣曲，以及按奏鸣曲一词的古义所谱写成的器乐小曲。前者如P. 布莱兹的《第二钢琴奏鸣曲》（1948），后者如J. 凯奇《为加料钢琴而写的奏鸣曲和间奏曲》中的奏鸣曲等。凯奇的这一乐曲，实际上是一首古二段式的舞曲，经在钢琴的琴弦间塞进各种物件后，所发出的音色空茫而冷漠，体现出一种拟古、复古的意向。

小奏鸣曲 系指形式短小、内容单纯、易于演奏的奏鸣曲。小奏鸣曲一般有2~3个乐章。第1乐章用奏鸣曲式，但没有展开部而仅有短小的过渡。例如M. 克莱门蒂、J. 库瑙等所作的小奏鸣曲。但20世纪以来，F. 布索尼、M. 拉韦尔、Д. Б. 卡巴列夫斯基等作曲家所作的小奏鸣曲，则艺术性和技巧性都很高。

【回旋曲】

（rondo） 由相同的主部和几个不同的插部交替出现而构成的乐曲。它有两种基本的类型：单主题的和对比主题的。前者的各个插部是主部的展开，而后者的各个插部则是和主部相对比的新主题，插部相互之间又形成对比。但有些回旋曲往往把两种类型结合起来，其中一些插部是单主题的，而另一些插部则是对比主题的。回旋曲起源于古代欧洲民间的轮舞歌曲，其中联句（即插部）和叠句（即主部）交替出现，联句的歌词每次不同，而叠句的歌词则每次相同。法国古老的诗歌形式“回旋诗”和后世音乐上的回旋曲在结构上极为相似，实际上两者同出一源。

单主题回旋曲式在18世纪上半叶的法国作曲家F. 库普兰、J. –P. 拉莫、J. 当德里厄、L. C. 达坎等的作品中，起着很大的作用。这种回旋曲大多是单一形象的标题性作品，具有纤细优雅的宫廷贵族沙龙艺术风格。单主题回旋曲式在结构上的特点是：主题比较短小，段落较多，少则5段（ABACA），多则7段（ABACA-DA）或9段（ABACADAEA）；段落性比较强，没有连接部和尾声。

18世纪后半叶的回旋曲，多半以对比主题为基础，它适于表现形形色色的同性质的形象。歌唱性主题和舞蹈性主题的对比，活跃的舞蹈形象和安静的舞蹈形象的对比，热情洋溢的形象和优美抒情的形象的对比，是这种回旋曲中常见的对比类型。对比主题回旋曲在结构上的特点是：主题的规模较大；段落较少，通常包含5段（ABACA）；各个插部（B、C）和主部（A）形成对比，互相之间也形成对比；主部再现时可以运用变奏或变形的手法；插部和主部之间常有连接部，并往往扩大到展开部的规模；曲终用尾声作总结；有时主部及其再现之间，可以连续插入两个或两个以上的插部；除了主部多次再现外，同一插部有时可以出现两次或两次以上。

组曲性的回旋曲，是19世纪以后出现的一种新型回旋曲。其中主部和各个插部形象的对比更为鲜明，并在速度、节拍、织体写法和体裁特点上也形成对比。

近代回旋曲常用作奏鸣曲、交响曲等

套曲的终乐章或独立器乐曲。声乐作品也常采用回旋曲的形式，特别是歌剧中的咏叹调，如 W. A. 莫扎特歌剧《费加罗的婚姻》中费加罗的咏叹调。

【变奏曲】

（variation） 主题及其一系列变化反复，并按照统一的艺术构思而组成的乐曲。“变奏”一词，源出拉丁语 variatio，原义是变化，意即主题的演变。从古老的固定低音变奏曲到近代的装饰变奏曲和自由变奏曲，所用的变奏手法各不相同。

固定低音变奏曲 以 4～8 小节的低音旋律或和弦进行为主题（前者如 J. S. 巴赫的 c 小调《帕萨卡里亚》，后者如他的 d 小调《恰空》），当主题不断反复时，上方声部蜿蜒不绝地变化复调结构与和声织体。在巴罗克时期的组曲中，有些舞曲反复演奏时，往往将旋律加以装饰，或同时改变其织体，称为“复奏变奏曲”。

装饰变奏曲 将一个结构完整（通常为二段式）的主题，进行一系列的变奏。常用的变奏手法有：①装饰主题的旋律，并改变其织体；②保持主题的旋律，而改变其和声与织体；③改变主题的速度、节拍、节奏、调性、调式；④从主调体变为复调体（卡农、赋格）等。固定低音变奏曲，主题和变奏是连续不断地发展的；装饰变奏曲，主题和每个变奏都是结构完整的段落，变奏少则 3、4 次，多则几十次（L. van 贝多芬的《迪亚贝利主题变奏曲》多达 33 次），除了从主调体变为复调体的变奏外，主题结构都保持不变。

自由变奏曲 不仅主题的结构常起根本的变化，主题的性格和体裁也变幻不定（如从抒情性变为诙谐性，从进行曲变为舞曲等）；保持不变的，只是主题的个别音调和若干和声轮廓，因此又称“性格变奏曲”。R. 舒曼的《交响练习曲》是性格变奏曲最早的范例。19 世纪末叶的标题音乐常利用性格变奏曲移步换形的特点来揭示特定的标题内容。如 R. 施特劳斯的《堂吉诃德》（1897），主题带有骑士性格，各个变奏描绘了堂吉诃德的 10 次奇遇，终曲则描写了他的死亡。在 V. 丹第的《伊斯塔尔变奏曲》中，甚至运用了独特的倒装变奏的形式，从最复杂的变奏开始，随后的一系列变奏描写伊斯塔尔在经过七重门时所受到的考验，最后才出现齐奏的主题。在浪漫派作曲家的作品中，往往同时运用装饰变奏和自由变奏，如 П. И. 柴科夫斯基为大提琴和乐队写的《洛可可主题变奏曲》。

变奏曲可以包含一个主题，也可以包含两个主题。包含两个主题的变奏曲又称复变奏曲或双主题变奏曲。这种变奏曲有两种结构形式，即两主题先后分别变奏或两主题依次交替变奏，前者如 M. И. 格林卡的幻想曲《卡玛林斯卡亚》，后者如 J. 海顿《第一〇三交响曲》的慢乐章。

变奏曲可以作为独立的作品（声乐曲或器乐曲），如：A. 亚当的《莫扎特主题变奏曲》（花腔女高音独唱曲）、巴赫的《戈尔德贝格变奏曲》；变奏曲也可作为奏鸣曲、协奏曲、交响曲、室内乐、组曲等套曲的一个乐章，并常用于慢乐章，如贝多芬《第二十三钢琴奏鸣曲》（热情）的第 2 乐章。某些变奏曲，按其艺术构思将一系列变奏划分为几个部分，因而使变奏曲具有组曲的性质，如 C. B. 拉赫玛尼诺夫为钢琴和乐队而写的《帕格尼尼主题狂想曲》。

【托卡塔】

（toccata） 一种节奏紧凑、快速触

键的键盘器乐曲。始于16世纪的意大利。A. 加布里埃利的托卡塔只是和弦与音阶的交错进行；以C. 梅鲁洛为代表的托卡塔，则由自由即兴性的段落和赋格段互相交替而成。17世纪意大利的托卡塔渐渐发展成一种无穷动式的乐曲，近似19世纪早期的练习曲。17～18世纪，托卡塔在德国有进一步发展。D. 布克斯特胡德和J. S. 巴赫等人的托卡塔继承梅鲁洛的传统，处理成自由发挥的段落和复调段落相交替的多段结构，有时作为独立乐曲，有时作为赋格的前奏。19世纪以后的作曲家中，R. 舒曼、C. 德彪西、A. 奥涅格、C. C. 普罗科菲耶夫、A. 卡塞拉等都写过无穷动式的托卡塔。F. 布索尼、F. 佩蒂雷克等的托卡塔则为自由奔放的、狂想曲式的作品。

【前奏曲】

（prelude）　是一种自由结构的短曲。常放在具有严谨结构的乐曲或套曲之前作为序引。15、16世纪的前奏曲是由琉特、哈普西科德或管风琴演奏的即兴性乐曲，由和弦和走句交织而成。巴罗克时期的作曲家，继承和发展了这种早期前奏曲，把它作为赋格或组曲的开始曲。J. S. 巴赫的《平均律钢琴曲集》包含48首前奏曲和赋格，前奏曲是赋格的序引，有些是一个和声音型的发展（如第1集的1、6首）；有些是一个旋律音型的发展（如第1集的5、15首）；有些则用复调写成（如第1集的4、7首）。他的《英国组曲》中的前奏曲，大多融合着复调和主调的技术，并采用长大的多段落结构。F. F. 肖邦的前奏曲脱离了赋格和组曲而成为独立的钢琴特性曲。继作者有A. H. 斯克里亚宾、C. 德彪西等人。众赞歌前奏曲是路德宗教徒演唱众赞歌之前的管风琴序引，常用复调技术和变奏手法发展众赞歌主题，重要作曲家有巴赫、J. 勃拉姆斯、M. 雷格尔等人。19世纪40年代以后，短小的歌剧序曲也称前奏曲，如R. 瓦格纳的《罗恩格林》前奏曲、《特里斯丹和绮瑟》前奏曲、G. 威尔迪的《弄臣》前奏曲和《茶花女》前奏曲等。

【进行曲】

（march）　原为军队中用以整步伐、壮军威、鼓士气的队列音乐，其起源可以上溯至16世纪的战争曲。以曲调规整、节奏鲜明并多带附点音符为特点。早期进行曲不拘拍子，结构短小，如J. －B. 吕利所作由双簧管和鼓队演奏的《集合进行曲》为三拍子，二段式，分两段各自反复，仅14小节。近代进行曲都用复三段式写成，用双拍子或四拍子（$\frac{2}{4}$，$\frac{4}{4}$，$\frac{2}{2}$，$\frac{6}{8}$等），三拍子的进行曲属于少数（如R. 舒曼的《大卫盟员进攻庸夫俗子进行曲》）。



土耳其重创英法联军《土耳其进行曲》莫扎特

除了器乐作品外，歌曲中的进行曲也很常见。《马赛曲》是法国资产阶级革命时期最著名的声乐进行曲。

近世进行曲的用途日益扩大，除军队进行曲外，尚有用于婚、丧、节庆的进行曲及专供艺术欣赏用的进行曲。婚礼进行

曲有两种：一种是速度较快表现节日气氛的，如F. 门德尔松《仲夏夜之梦》配剧音乐中的婚礼进行曲；一种是速度较慢用于婚礼行列的，如R. 瓦格纳的歌剧《罗恩格林》第2幕的婚礼行列音乐和第3幕的婚礼合唱。丧礼进行曲速度缓慢，多用小调式写成，早期也有用大调式的，如G. F. 亨德尔的清唱剧《扫罗》中的《死亡进行曲》。L. van 贝多芬降A大调《第十二钢琴奏鸣曲》中《纪念一位英雄之死的丧礼进行曲》（后用于《普洛哈什卡》配剧音乐）和《第三交响曲》第2乐章，以及F. F. 肖邦《降b小调钢琴奏鸣曲》第3乐章，都是丧礼进行曲的典范作品。G. 马勒的《第一交响曲》第3乐章的丧礼进行曲，主题采用法国民歌《约克兄弟》的曲调。马勒用卡农手法发展这个主题，构成1首模拟体的丧礼进行曲。

【幻想曲】

（fantasia） 一种形式自由洒脱、乐思浮想联翩的器乐曲。16、17世纪的幻想曲常由弦乐器（主要是琉特）或键盘乐器演奏，多用复调手法自由发展主题。其后，幻想曲常作为赋格曲和奏鸣曲的前奏，与结构严谨的赋格曲和奏鸣曲本身形成对比，如J. S. 巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》W. A. 莫扎特的《c小调幻想曲》。此外，也作为独立的器乐曲，性质类似随想曲，如莫扎特的d小调和c小调钢琴幻想曲、L. van 贝多芬的《g小调钢琴幻想曲》和《c小调钢琴、乐队与合唱幻想曲》。浪漫派作曲家F. F. 肖邦、R. 舒曼、J. 勃拉姆斯等人的钢琴幻想曲常表现如梦的意境。F. 李斯特称其以歌曲、歌剧和器乐曲主题为基础的钢琴和乐队改编曲为幻想曲。许多自由发展主题的歌剧集成曲，如P. de 萨拉萨特和F. 韦克斯曼的《卡门幻想曲》也称幻想曲。幻想曲与随想曲既有联系又有不同。一般地说，幻想曲着重内心深处的表达，更主观一些；而随想曲则偏于韵味和情致的抒发，外在情绪性更多一些。从形式结构上看，幻想曲往往比随想曲要长大。但二者常常相互渗透，难以绝然分清。

【随想曲】

（capriccio） 16～17世纪的随想曲是一种形式自由的赋格式的幻想曲，有时以特定主题为基础，如G. 弗雷斯科巴尔迪的《基于杜鹃啼声的随想曲》和《基于六个唱名的随想曲》。巴赫的《离别随想曲》则是标题性的哈普西科德套曲，其中包含赋格乐章。19世纪的随想曲是一种即兴性的器乐曲，如F. 门德尔松和J. 勃拉姆斯作品中的随想曲。有些随想曲则是由一系列特定主题组合而成的幻想曲，如П. И. 柴科夫斯基的《意大利随想曲》和C. 圣－桑斯的《〈阿尔采斯特〉芭蕾音乐随想曲》。N. 帕格尼尼的小提琴《24首随想曲》则具有练习曲的性质。

【狂想曲】

（rhapsody） 通常指具有英雄史诗般的气概和鲜明民族特色的器乐幻想曲。如F. 李斯特的20首《匈牙利狂想曲》、A. 德沃扎克的《a小调狂想曲》、M. 拉韦尔的《西班牙狂想曲》、B. 巴托克的多首狂想曲以及G. 埃奈斯库的两首《罗马尼亚狂想曲》等。狂想曲一词源出希腊语rhapsodia，指古希腊史诗（如荷马的《奥德修纪》和《伊利昂纪》中的一节）。J. 勃拉姆斯的3首钢琴狂想曲近似叙事曲。

他为女低音独唱、男声四部合唱和乐队写作的《C 大调狂想曲》，歌词选自歌德的《哈尔茨冬日旅行》，属叙事曲性质。G. 格什温的《蓝色狂想曲》则是即兴幻想性的交响爵士音乐。

【谐谑曲】

（scherzo） 17 世纪和 18 世纪上半叶一种轻松活泼的声乐曲或器乐曲，如 C. 蒙泰韦尔迪的《音乐的谐趣》、J. S. 巴赫第 3 首《帕蒂塔》中的谐谑曲等。18 世纪后半叶起，奏鸣曲套曲（奏鸣曲、室内乐、交响曲等）中的第 3 乐章常用比小步舞曲更为轻快活泼的 3 拍子的谐谑曲来代替。在 J. 海顿的中期作品，如 1781 年所作 6 首弦乐四重奏中，谐谑曲和小步舞曲还没有明显的区别；他的后期作品，谐谑曲才有明显区别于小步舞曲的轻快活泼的性格。L. van 贝多芬发展了这一体裁，使它能够表现多方面的形象和意境：或欢腾雀跃（如在《第六交响曲》中），或幽默风趣（如在《第七交响曲》中），或悲凉苍劲（如在《第五交响曲》中）。A. 布鲁克纳、П. И. 柴科夫斯基、G. 马勒、J. 西贝柳斯等的交响曲也都包含谐谑曲乐章，但已不限于 3 拍子。F. F. 肖邦和 J. 勃拉姆斯把谐谑曲用作独立的钢琴体裁，其中戏剧性的两端部分和抒情性的三声中段相映成趣。有时谐谑曲也被用作标题交响音乐（如 P. 迪卡斯的《魔法师的弟子》）的体裁。

【叙事曲】

（ballade） 一般指富于叙事性、戏剧性的独唱或独奏曲。叙事曲一词源出拉丁文 ballare，意为跳舞，最初是一种舞蹈歌曲。14 世纪以后，只歌不舞，在法国、意大利、英国、德国各国成为独唱或复调叙事歌曲的通称。18 世纪德国作曲家 J. R. 楚姆施泰格把叙事曲发展为篇幅较大的独唱歌曲，由若干对比段落组成。19 世纪德国作曲家 C. 勒韦把它处理成一种戏剧性歌曲，常结合运用分节歌和通谱歌的形式。他的 17 卷叙事曲，包括《魔王》、《爱德华》、《女店主的女儿》等著名歌曲，对 F. 舒伯特的创作产生了深刻影响。除独唱叙事曲外，也有为独唱、合唱和乐队而作的叙事曲，如 H. 沃尔夫曾把他的独唱叙事曲《猛火骑士》改编成合唱和乐队作品。F. F. 肖邦和 J. 勃拉姆斯则把叙事曲的体裁应用于钢琴作品。

【小夜曲】

（serenade） 晨歌的对称。起源于中世纪欧洲吟唱诗人在恋人窗前所唱的情歌，通常用吉他或曼多林伴奏。近代的小夜曲既有声乐作品，也有器乐作品。声乐作品如 F. 舒伯特的《小夜曲》，器乐作品如 J. 海顿的《F 大调弦乐四重奏》第 2 乐章，其中都有描写拨弦乐器伴奏的效果。小夜曲有时也包括晨歌，如舒伯特的《听，听！云雀》，歌词是莎士比亚的戏剧《辛白林》第 2 幕中的 1 首晨歌，常被称为小夜曲。



演奏小夜曲

18世纪70年代在欧洲贵族宫廷里出现的一种器乐重奏或小型乐队演奏的娱乐性组曲，也称小夜曲，由小步舞曲、进行曲和奏鸣曲快板乐章组成，性质和嬉游曲相似。W. A. 莫扎特的小夜曲大多是少数管弦乐器演奏的组曲，有的纯粹由管乐器或弦乐器演奏。L. van 贝多芬、J. 勃拉姆斯、П. И. 柴科夫斯基、A. 德沃扎克、E. 埃尔加、A. 勋伯格等都作有这一体裁的作品。

【特性曲】

(character piece)　19世纪浪漫派音乐的重要体裁。通常指富于诗情画意和生活情趣的器乐小曲，主要是钢琴小曲。特性曲是一种由作曲家自由发挥想象力的、个性化的作品，表现形式不拘一格；但采用三段式者居多，其中中段是和两端形成对比的部分。有些形象统一、结构短小的特性曲（如前奏曲）也常常用乐段的形式写成。各种特性曲都有一个多少带有幻想性和文学性的题目，如小品曲、瞬想曲、即兴曲、无词歌、夜曲、随想曲、幻想曲、新事曲、前奏曲、间奏曲、船歌、摇篮曲、幽默曲、阿拉伯风格曲、册页等。特性曲的写作，首开其端的是L. van 贝多芬的3套小品曲。继起有F. 舒伯特的瞬想曲、即兴曲（两者都有即兴创作的意味）和F. 门德尔松的无词歌（包括旋律和伴奏、具有歌曲气质的钢琴小曲）。夜曲（表现在静夜里独自冥想的抒情小曲）的创始者是爱尔兰作曲家J. 菲尔德；F. F. 肖邦提高了这一体裁的艺术水平，写下了19首意境深邃的夜曲。他还把原来冠于组曲或赋格曲之前的前奏曲，发展为诗意盎然的独立小曲。R. 舒曼是对特性曲有兴趣的作曲家，他创作了新事曲（曲趣隽永，仿佛在讲娓娓动人故事的小型叙事曲）的名称，并作有幻想套曲、间奏曲、即兴曲、夜曲、阿拉伯风格曲（旋律华丽纤巧的小曲）、册页、彩页（都是以音乐来代替纪念册中题字、表达个人情愫的小曲）等许多特性曲。他的许多标题性钢琴小曲，如《蝴蝶》、《狂欢节》、《童年情景》、《克赖斯勒偶记》、《维也纳狂欢节》、《少年钢琴曲集》、《森林情景》等，也属于特性曲的范畴，他的《大卫盟员舞曲》的副标题就是“18首特性曲”。

【晨歌】

(alborada)　起源于西班牙西北部的加利西亚，由盖塔风袋管、杜赛纳管和坦沃里尔鼓演奏的田园风味乐曲，节奏自由，原为中世纪吟唱诗人所唱的情歌，后流传到欧洲各地，逐渐成为具有田园风味的抒情器乐曲。H. A. 里姆斯基-科萨科夫的《西班牙随想曲》第1、3两乐章和M. 拉韦尔的钢琴曲《镜》中的第4曲《小丑的晨歌》都采用了这一体裁。法国的晨歌则是一种早晨的“小夜曲”。法语aubade（晨歌）源于aube（黎明）。E. 拉洛作有管弦乐器各5件演奏的《晨歌——小快板》。R. 瓦格纳的管弦乐曲《齐格弗里德田园曲》也是著名的例子，末段描写了林中鸟语。

【田园曲】

(pastorale)　原是欧洲16～17世纪一种乡村题材的戏剧表演，歌剧的前身之一。近代音乐中的田园曲是模仿牧人所吹肖姆管曲调和圣诞吹奏乐的器乐曲或声乐曲，源于意大利。常用$\frac{6}{8}$或$\frac{12}{8}$拍子，有模

仿风袋管的持续低音，近似意大利的西西里舞曲。G. F. 亨德尔的清唱剧《弥赛亚》第1部分的《田园交响曲》和H. 柏辽兹的交响曲《哈罗尔德在意大利》第3乐章，都取材于意大利阿布鲁齐山区风袋管吹奏者的音乐，为典型的田园曲。J. S. 巴赫《圣诞清唱剧》第4部分的《田园交响曲》、L. van 贝多芬《第六交响曲》（《田园》）的末乐章和R. 瓦格纳的歌剧《特里斯丹和绮瑟》第3幕第1场的牧歌，也都是同样性质的音乐。

【船歌】

（barcarolle） 意大利威尼斯贡多拉（一种平底狭长的轻舟）船工所唱的歌曲，或模仿这种歌曲的声乐曲和器乐曲。声乐曲如F. 舒伯特的《在水上唱歌》、J. 奥芬巴赫的歌剧《霍夫曼的故事》中的《船歌》二重唱；器乐曲如F. 门德尔松的3首无词歌（作品19之6，30之6，62之5）和F. F. 肖邦的作品60。船歌大都采用中等速度的$\frac{6}{8}$或$\frac{12}{8}$拍子均匀晃动的节奏，描写轻舟荡漾的意态。也有4拍子的船歌，如П. И. 柴科夫斯基的《四季 · 六月》。

【悲歌】

（elegy） 一种表现哀伤情绪的声乐曲或器乐曲。声乐曲如J. 马斯内的《悲歌》（原为《复仇女神》的配剧音乐），器乐曲如C. B. 拉赫玛尼诺夫的钢琴曲（作品3之1）。

【摇篮曲】

（berceuse） 一种抒情声乐曲或器乐曲。描写摇篮摆动的节奏，近似船歌，以中等速度的$\frac{6}{8}$拍最为常见，如F. F. 肖邦的钢琴曲（作品57）和C. 古诺的《摇篮曲》（又称《小夜曲》）。B. 戈达的歌剧《约瑟兰》中的摇篮曲，F. 舒伯特的独唱曲都用$\frac{4}{4}$拍子；J. 勃拉姆斯的作品（作品49之4）则用$\frac{3}{4}$拍子，曲调原为奥地利的一首连德勒舞曲。

【卡瓦蒂纳】

（cavatina） 一般指歌剧和清唱剧中短小的抒情独唱，在结构上和音乐处理上较咏叹调简单朴素。W. A. 莫扎特的歌剧《费加罗的婚姻》第2幕和第4幕的两首卡瓦蒂纳，都是单主题的卡瓦蒂纳；G. 罗西尼的《塞维利亚的理发师》中的两首卡瓦蒂纳，则是对比主题的卡瓦蒂纳，由一慢一快两段组成，也都和三段式结构的咏叹调不同。但《费加罗的婚姻》第1幕中费加罗的卡瓦蒂纳，则采用有再现部的三段式结构，在形式上和咏叹调没有区别。卡瓦蒂纳的曲调风格较为多样，有急口令式的，如《费加罗的婚姻》第1幕费加罗的卡瓦蒂纳；有纯粹抒情性的，如C. 古诺歌剧《浮士德》中的卡瓦蒂纳《向纯洁可爱的小屋致敬》；也有华彩式的花腔旋律，如M. И. 格林卡的歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》中第1幕柳德米拉的卡瓦蒂纳。有时也称歌曲型的器乐曲为卡瓦蒂纳，如L. van 贝多芬的《降B大调弦乐四重奏》第4乐章。

【嬉游曲】

（divertimento） 原为18世纪欢娱宾

客的器乐重奏组曲，常由3～10余件管弦乐器混合演奏，包含4个以上乐章，以舞曲（最常见的是小步舞曲，可以不止一首）、进行曲、变奏曲为主，形式与小夜曲相仿。J. 海顿和W. A. 莫扎特都作有大量嬉游曲。F. 舒伯特的《匈牙利风格嬉游曲》是以匈牙利曲调为基础的幻想曲。法国作曲家A. 鲁塞尔为钢琴和5件管乐器作的嬉游曲和F. 布索尼为长笛和乐队作的嬉游曲，都是20世纪的作品。B. 巴托克、I. F. 斯特拉文斯基、H. W. 亨策也写过不同形式的嬉游曲，插入歌剧、舞剧和其他戏剧的游艺舞曲中。

【间奏曲】

（intermezzo） 原指16、17世纪在意大利正歌剧的两幕之间演出的轻松愉快的喜剧表演，后发展为意大利趣歌剧。历史上第1部意大利趣歌剧《女仆夫人》（G. B. 佩尔戈莱西作曲），原是他的正歌剧《傲慢的囚徒》中的幕间剧。后来“间奏曲”一词成为歌剧或其他戏剧中器乐插曲的专用语，如P. 马斯卡尼的独幕歌剧《乡村骑士》中的间奏曲。R. 舒曼和J. 勃拉姆斯的间奏曲，则是独立的钢琴特性曲，意味着是在写大作品之间随兴写成的小作品。

【即兴曲】

（impromptu） 19世纪的一种抒情特性曲。即兴是指创作动因的偶发性而言，类似中国古典诗歌中的“偶成”。F. 舒伯特的作品90、142以及F. F. 肖邦的作品29、36、51和《幻想即兴曲》是这一体裁的典范作品。

【夜曲】

（nocturne） 18世纪的夜曲常以意大利语notturno为名，是一种器乐合奏的小夜曲。J. 海顿、W. A. 莫扎特均写有此类乐曲。19世纪的夜曲是旋律如歌、富于诗意的抒情特性曲，类似无词歌，但内容较为深沉，常含有忧郁的情绪，始作者为爱尔兰作曲家J. 菲尔德。F. F. 肖邦把它发展为一种形象丰富、情深意远的钢琴音乐体裁，他的19首夜曲是这一体裁的艺术珍品。C. 德彪西的3首夜曲《云》、《节日》和《海妖》则是管弦乐套曲，不属于特性曲的范畴。

【无穷动】

（perpetuum mobile） 一种从头至尾贯穿着急速节奏（通常是连续的16分音符）的乐曲。C. M. von 韦伯的《D大调钢琴奏鸣曲》第4乐章和N. 帕格尼尼的作品11，都是无穷动的典范作品。J. 施特劳斯的无穷动（作品257）系采用主题与变奏的形式写成。H. A. 里姆斯基－科萨科夫的著名乐曲《野蜂飞舞》也是一种无穷动式的作品。

【瞬想曲】

（moment musical） 一种钢琴抒情特性曲。一译“音乐的瞬间”。瞬想曲之名首先用于F. 舒伯特的6首钢琴曲，为1828年春维也纳出版商M. 莱德斯多尔夫用法语所起的曲名。I. J. 帕德雷夫斯基和C. B. 拉赫玛尼诺夫也写过这一体裁的作品。

【冥想曲】

（meditation） 一种深沉静穆气氛的抒情特性曲。一译沉思曲。C. 古诺作有《巴赫前奏曲冥想曲》，世称《圣母颂》。П. И. 柴科夫斯基的钢琴曲（作品72—5）和J. 马斯内的歌剧《苔依丝》第2幕中的小提琴独奏曲也称冥想曲。

【杜姆卡】

（думка） 斯拉夫民族（主要是乌克兰一带）的一种民间叙事歌曲。歌词大多叙述英雄事迹，音乐带有忧郁和沉思的意味。同时也指一种由沉思、忧郁突然转变为神采飞扬的器乐曲。如A. 德沃扎克的《杜姆卡》钢琴三重奏，《悲歌杜姆卡》和《富里安特与杜姆卡》。П. И. 柴科夫斯基曾以杜姆卡为名作有钢琴曲（作品59）。

【小品曲】

（bagatelle） 原文为“杂碎”之意，指一种轻快、幽默的特性曲，通常是钢琴小曲。法国作曲家F. 库普兰的《哈普西科德曲集》第4卷中首先用了这个名称。L. van 贝多芬作有27首小品曲，标志着19世纪特性曲创作的开端。后世作曲家A. 德沃扎克、B. 巴托克也写过类似的小品曲，前者采用了器乐合奏形式。

【幽默曲】

（Humoreske） 一种富于幽默风趣或表现恬淡朴素、明朗愉快情致的器乐曲。R. 舒曼的降B大调《幽默曲》和A. 德沃扎克的9首《幽默曲》都是钢琴作品。

【新事曲】

（Novellette） 始创于R. 舒曼的一种钢琴特性曲。德语Novellette的意思是轶事、素描或短篇小说。舒曼的作品21号都是短小的新事曲。

【传奇曲】

（légende） 常指富有浪漫色彩的史诗性叙事曲。芬兰作曲家J. 西贝柳斯称他以民族史诗《卡勒瓦拉》（一译《英雄国》）为题材的4首交响诗为传奇曲。A. K. 利亚多夫的乐队传奇曲《魔湖》、《女妖》和V. 丹第的交响传奇曲《魔林》也都取材于民间故事；挪威作曲家J. 斯文森的乐队传奇曲《索拉海达》则取材于美国作家W. 欧文的小说。传奇曲的名称有时也用于清唱剧和歌剧，如F. 李斯特的《圣伊丽莎白传奇》、H. A. 里姆斯基－科萨科夫的《萨尔坦沙皇的童话》、《隐城基捷日与费芙罗尼亚姑娘的传奇》。

【无词歌】

（songs wthout words） 是按照歌曲体裁和形式特点写作的小型器乐曲，常有一个歌唱性的旋律，配以抒情歌曲常用的伴奏音型。这一体裁为F. 门德尔松首创，他作有钢琴独奏的《无词歌》8集，每集6首。П. И. 柴科夫斯基、C. 圣－桑斯、G. 福雷等也都写过这一体裁的作品。

【里切尔卡】

（ricercar） 16～17世纪的一种复调

器乐曲，贯穿着动机的模进模仿。“里切尔卡”一词有探索之意。16世纪意大利作曲家卡瓦佐尼父子、A. 加布里埃利和17世纪意大利作曲家G. 弗雷斯科巴尔迪所作这一体裁的作品，大都是管风琴曲，风格类似幻想曲和随想曲。此外，也有为琉特和器乐重奏写作的里切尔卡。17世纪以后，出现了贯穿着主题模仿的里切尔卡，结构近似赋格。J. S. 巴赫晚年所作的《音乐的奉献》中有三声部和六声部的里切尔卡各1首，属于此类。现代作曲家所作新古典主义风格的作品，往往使用这一体裁。如意大利作曲家A. 卡塞拉的两首以B—A—C—H为主题的里切尔卡和以G. M. 加蒂的名字为主题的里切尔卡均为钢琴曲。

【阿拉伯风格曲】

（arabesque） 阿拉伯风格原指阿拉伯建筑中花巧的装饰图案。在音乐上，阿拉伯风格曲指旋律富于装饰的作品。R. 舒曼（作品18）、C. 德彪西等的阿拉伯风格曲是一种带有幻想性、即兴性的抒情特性曲。

【演绎曲】

（paraphrase） 14～16世纪教会音乐中的演绎曲，是自由加工的素歌旋律。F. 李斯特借用这个古老的名称，称其为著名声乐曲和器乐曲、特别是为歌剧选曲所作的钢琴改编曲为演绎曲，如《爱尔那尼演绎曲》、《里戈莱托演绎曲》等。

【练习曲】

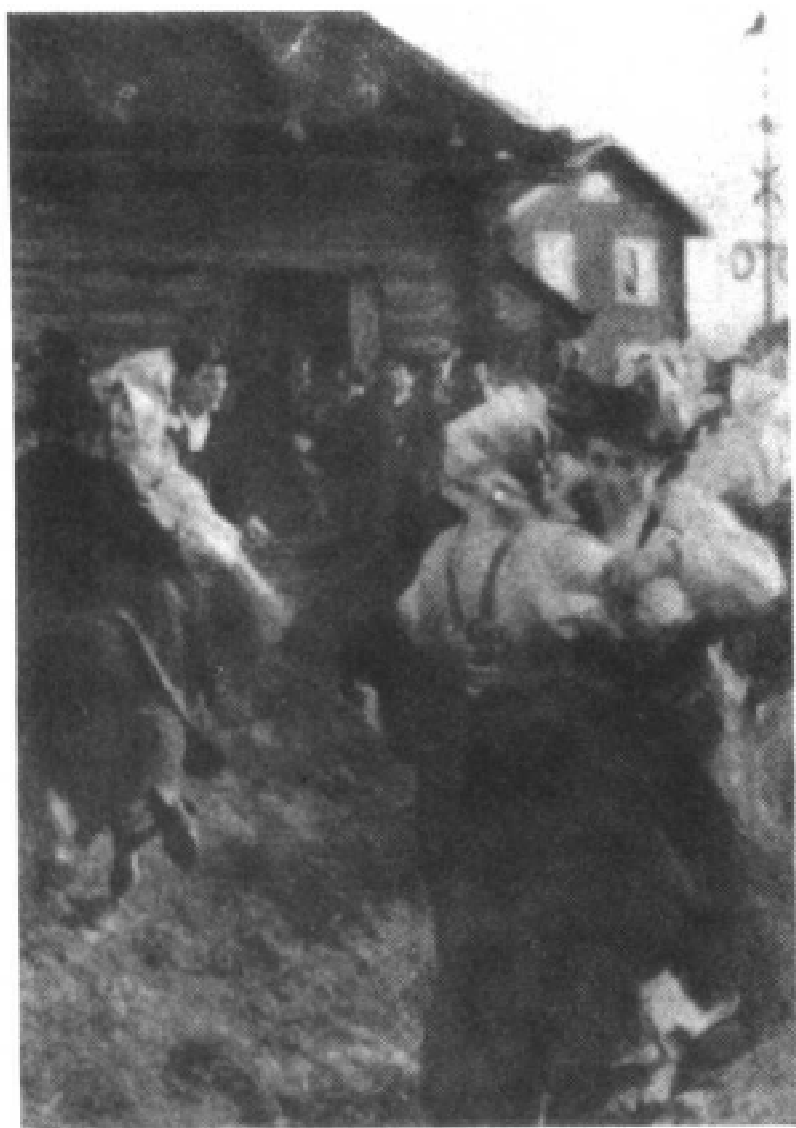
（study） 有两种：一种为乐器演奏的技术训练而写的乐曲，常有特定的技术上的目的，如训练音阶、琶音、八度音、双音、颤音等；一种为音乐会练习曲，由前者派生而来，并逐渐演变为一种炫技性的艺术作品而在音乐会上演奏。M. 克莱门蒂的《前奏曲和练习曲》与《通向诗国之路》（一译《艺术津梁》），是近代最早的钢琴练习曲。继起写作钢琴练习曲的有J. B. 克拉默、C. 车尔尼、I. 莫谢勒斯、H. 贝尔蒂尼等人；写作小提琴练习曲的有R. 克鲁采、P. 罗德、N. 帕格尼尼、D. 阿拉尔、C. A. de 贝里奥等人。F. F. 肖邦的作品10和25，熔技术性和艺术性于一炉，为音乐会练习曲的范例。继作者有F. 李斯特的《高级练习曲》，A. H. 斯克里亚宾的作品8、42、65以及C. 德彪西的12首练习曲等。

【集成曲】

（potpourri） 歌剧曲调或流行曲调的集锦，由脍炙人口而互不相关的曲调，加上引子和过渡连缀而成。这一名称为法国出版商巴拉尔于1703～1711年出版的曲集中所创用。作为19世纪沙龙音乐的一种体裁，则由英国钢琴家、作曲家和乐谱出版商J. B. 克拉默首先使用。现流行的世界名曲联奏、民歌联奏等器乐曲，也属于集成曲一类。

【舞曲】

（dance music） 根据舞蹈节奏写成的器乐曲或声乐曲。由于时代、民族特点和功能、用途的不一而有多种类型。一般舞曲都具有特性鲜明的节奏。不少舞曲（特别是民间舞曲）还要求由某些特殊的乐器或唱法演奏和演唱。在舞曲里，某种



舞会场面

典型的节奏型贯串始终。这种典型的节奏型，正是区别各种舞曲的最重要的标志。

在原始社会中，舞蹈与音乐、诗歌是结为一体的，由于物质生产条件和艺术水平的低下，音乐十分简单（多为原始的歌唱或打击乐器的敲打）。在西方，舞蹈于古希腊首先发展成为一门独立的艺术。中世纪早期，由于教会的激烈反对，舞蹈的发展受到很大的阻力。1300年左右，在音乐理论家若阿内斯·德格罗谢奥所撰写的论文中，始有关于舞曲斯丹蒂佩斯（一种吟唱诗人所唱的舞蹈歌曲）和杜克梯亚（一种只奏不唱的舞蹈乐曲）的记载。在13世纪后期的经文歌中，又有舞曲旋律出现在男高音声部中的情况。

西方的舞蹈音乐于15世纪进入它的第1个繁荣期，这是由于当时的欧洲宫廷热衷于此的缘故。到16世纪，在琉特和键盘合奏音乐中，出现了包括前舞、后舞两首速度不同的舞曲所组成的成对舞曲（如意大利的帕萨梅佐－萨尔塔雷洛、英国的帕凡－加亚尔德等）。与此同时，德国的阿勒芒德、法国的库朗特、西班牙的萨拉班德和意大利或英国的吉格开始跃升为重要的舞曲体裁，并在17世纪中叶由前、后舞的对比原则，发展成为由4首舞曲组合而成的“古典组曲”。这一时期，一批来自法国民间的舞曲（布雷、帕斯皮耶、里戈东等），在法国宫廷里得到了艺术加工。其中最重要的为小步舞曲。

18世纪是小步舞曲流行的时代，也是苏格兰舞曲、连德勒舞曲等在维也纳得到重要发展的时代。19世纪盛极一时、雄踞社交舞曲主导地位的圆舞曲，就是从连德勒舞曲发展演变而来的。19世纪30～50年代，马祖卡、波尔卡、加洛普、波洛奈兹等舞曲在欧洲得到广泛流传。民族乐派兴起后，又有许多民族舞曲体裁被作曲家们所发掘和重视。其中，西班牙的塞吉迪亚、霍塔、凡丹戈等为人们所普遍瞩目，并被专业音乐家所运用。进入20世纪后，拉丁美洲和美国的不少民族舞曲和社交舞曲（探戈、伦巴、桑巴、康加、狐步舞曲、一步舞曲、查尔斯顿等），又在世界许多国家风行。

舞曲的种类繁多，有各种分类方法。现按古典舞曲、民族舞曲和社交舞曲分类，主要体裁有：

古典舞曲　流行于16、17世纪的舞曲，到了17、18世纪时，因舞蹈不再流行而成为纯器乐曲。最常见的有：

阿勒芒德　意为“日耳曼的”。起源于德国。速度适中地缓慢。4拍子，常起于第4拍的弱部。旋律流畅而多装饰，采取平均的节奏，织体倾向于主调化。常用作古典组曲的第1乐章，近似前奏曲。

库朗特　有法国式和意大利式两种：法国式库朗特的速度适中地快，3拍子，常从第3拍的弱部开始，含有一长一短的附点节奏，在每1段落的结尾中，常把$\frac{3}{2}$

拍子和$\frac{6}{4}$拍子结合在一起，有时甚至$\frac{6}{4}$拍子在全曲中占优势，织体比较复调化；意大利式库朗特速度较快，3 拍子（$\frac{3}{8}$或$\frac{3}{4}$），旋律流动，有如奔跑（“库朗特”有“跑”的意思）。两种库朗特都常用作古典组曲的第 2 乐章。

萨拉班德　16 世纪初由东方传入西班牙，原是一种有色情动作的舞蹈。16 世纪末传入法国后逐渐变得庄重缓慢。3 拍子，第 2 拍常为长音符。旋律富于装饰，用主调织体写成。常用于古典组曲的第 3 乐章。17、18 世纪的声乐曲亦常采用萨拉班德的体裁，G. F. 亨德尔的歌剧《里纳尔多》中的《让我痛哭吧》就是著名的曲例。

吉格　起源于意大利，一说起源于英国。速度很快。$\frac{3}{8}$、$\frac{6}{8}$或$\frac{12}{8}$拍子。富有欢快活跃的情趣。常用模仿复调的织体，类似赋格。第 2 段多采取倒影（反行）赋格的写法。常用于古典组曲的末乐章。

帕凡和加亚尔德　一译孔雀舞和快活舞。两者都起源于意大利，16 世纪流行于英国。帕凡是庄严缓慢的 2 拍子舞曲，加亚尔德是活泼快速的 3 拍子舞曲。加亚尔德是继帕凡而起的后舞曲，两者在速度上、节拍上和性格上形成鲜明的对比。17 世纪中叶以后，作为舞蹈音乐渐不流行，而成为纯器乐曲。

帕萨梅佐和萨尔塔雷洛　一对意大利古老舞曲，帕萨梅佐是近似帕凡的 2 拍子舞曲，较帕凡稍快。萨尔塔雷洛是帕萨梅佐的后舞，用同一主题而处理成快速的 3 拍子。另有一种$\frac{3}{8}$或$\frac{6}{8}$拍子的萨尔塔雷洛，是一种活泼的、有跳跃动作的舞蹈，近似塔兰泰拉。

塔兰泰拉　意大利那不勒斯的古老舞曲。意大利的塔兰托港有一种蜘蛛，名叫塔兰图拉，相传人被这种蜘蛛咬了要生热病，患者须跳狂热的舞蹈才能痊愈，舞曲由此得名。塔兰泰拉为$\frac{3}{8}$或$\frac{6}{8}$拍子，速度很快，采用连续不断的平均快速节奏，有如无穷动。

西奇利亚诺　一译西西里舞曲。大约起源于意大利西西里岛的一种古老舞曲，$\frac{6}{8}$或$\frac{12}{8}$拍子，速度徐缓，近似田园曲。18 世纪作曲家常用作组曲和奏鸣曲的慢乐章。

小步舞曲　原为法国民间的 3 拍子舞曲，因舞步极小而得名。17 世纪后半叶为路易十四的宫廷作曲家 J. －B. 吕利所采用，因而传入宫廷，成为速度从容，风格典雅的宫廷舞曲。在 17、18 世纪的组曲中，小步舞、加沃特、布雷、帕斯皮耶、卢尔等舞曲，是插入萨拉班德和吉格之间的不固定乐章。这些舞曲的中间部分常由 3 件木管乐器演奏（如 J. S. 巴赫《第一乐队组曲》中的布雷舞曲），故称“三声中段”。18 世纪后半叶起，小步舞曲被用作奏鸣曲、室内乐、交响曲等套曲的第 3 乐章，速度较前加快，性格也更为活泼。

加沃特　原为法国民间舞曲，后传入宫廷。中速。$\frac{4}{4}$或$\frac{2}{2}$拍子，常起于后半小节。中间部分是“风袋管舞曲”，常出现模仿风袋管低音的持续音。

布雷　起源于法国的双拍子舞曲，与加沃特相似，但从第 4 个四分音符（不是第 2 个二分音符）开始。

帕斯皮耶　流行于法国布列塔尼半岛的舞曲，速度较快，$\frac{3}{8}$或$\frac{3}{4}$拍子，起于弱拍。

卢尔　用风袋管伴奏的法国乡村舞曲

（卢尔原是17世纪前一种风袋管的名称）。中速，$\frac{3}{4}$或$\frac{6}{4}$拍子，第1拍加重。

里戈东　法国普罗旺斯地区的古老舞曲，17世纪传入宫廷。速度较快，$\frac{2}{4}$或$\frac{4}{4}$拍子，起于弱拍。

波洛奈兹　一译波兰舞曲。原为波兰民间的行列舞曲，16世纪末传入宫廷。相传法国安茹王朝的亨利三世于1573年即位为波兰王，在庆典行列进行时演奏了波洛奈兹。17、18世纪成为独立的器乐曲，偶用于组曲中。F. F. 肖邦用此体裁作有钢琴曲16首，以寄托其爱国思想。波洛奈兹的特点为：$\frac{3}{4}$拍子，起于强拍，乐句常结束于第3拍，大都庄严徐缓，或用中等速度；但肖邦的波洛奈兹速度较快，富于热情。

福尔拉纳　情趣欢快的意大利古老舞曲。$\frac{6}{4}$或$\frac{6}{8}$拍子。18世纪偶用于组曲中，近似吉格。

帕萨卡利亚和恰空　起源于西班牙（一说帕萨卡利亚起源于意大利）的3拍子慢板舞曲，16、17世纪时传至欧洲各国，成为一种键盘乐曲。大多用小调写成，以4~8小节的固定低音为基础，进行连续变奏。两者结构相似，以至难于区别。

福利亚　起源于葡萄牙的3拍子舞蹈歌曲。结构近似恰空和萨拉班德。流传于14世纪。17世纪后半叶在法国被用于芭蕾场面中。18世纪流传更广，常被写成炫技性的哈普西科德、吉他或小提琴曲。有一个福里亚曲调，从16世纪初到20世纪，曾被许多作曲家用作主题，写成各种作品（大多为变奏曲）。其中最著名的是A. 科雷利的《第十二小提琴奏鸣曲》和C. B. 拉赫玛尼诺夫的《科雷利主题变奏曲》。F. 李斯特的《西班牙狂想曲》也采用了这个曲调。

民族舞曲　各民族、各地区具有民族和地方特色的民间舞曲，现在还用作舞蹈音乐，同时也可用作独立器乐曲。其中有近代舞曲，也有一些是比较古老的舞曲。如：

凡丹戈　流行于西班牙民间的3拍子或6拍子的欢快舞曲。常常载歌载舞，用吉他和响板伴奏，响板打着

的节奏。18世纪末，C. W. 格鲁克、W. A. 莫扎特等曾将其用于歌剧和芭蕾作品中。

塞吉迪亚　西班牙安达卢西亚地区的古老舞曲，至今还很流行。3拍子，近似博莱罗，但速度更快。常常载歌载舞，用吉他和响板伴奏，响板打着

的节奏。

博莱罗　起源于民间的西班牙3拍子舞曲。舞者打着响板，扭动手臂，成对地载歌载舞。响板不断打出

的节奏。M. 拉韦尔按此体裁写成的管弦乐曲极为有名。

阿瓦内拉　一译哈巴涅拉。由非洲黑人传入古巴，并由古巴传入西班牙的2拍子舞曲。其典型节奏与探戈相同。

霍塔　西班牙民间舞曲。流传于阿拉贡、加泰罗尼亚、巴伦西亚等地。快速，$\frac{3}{4}$或$\frac{3}{8}$拍子，节奏生动，情绪活跃。多由人声演唱并伴以吉他、曼多林、响板等乐器。

马拉加尼亚　一译马拉加舞曲。西班牙安达卢西亚民间双人舞曲。快速，$\frac{3}{8}$或$\frac{3}{4}$拍子。

桑巴　巴西民间的一种2拍子舞曲，

以富于切分节奏为其特色。有两种类型：乡村型的桑巴急速强烈，与巴图克相似；城市型的桑巴，由玛希谢演变而来，速度中庸而较少强烈的切分音。桑巴是里约热内卢狂欢节中最富有特色的音乐舞蹈之一，并作为社交舞蹈而流传全球。

康加　古巴民间舞曲。起源于非洲。在拉丁美洲许多国家均流行。𝄽♪，♪，|♫♪，|的节奏型贯串全曲。

法朗多尔　法国普罗旺斯地区的民间舞曲。6拍子，活泼欢快。舞者列成长队，手挽着手或拉着手帕，鱼贯而舞。

连德勒　奥地利和德国的民间舞曲，因起源于连德尔（奥地利埃姆斯河北地区）而得名。3拍子，速度慢于圆舞曲，为圆舞曲的前身。舞蹈时1步1拍，舞步均匀而娴静。

波尔卡　19世纪30年代创始于波希米亚（今捷克西部）的一种圆舞，40年代传遍欧洲各国。$\frac{2}{4}$拍子，速度较快，典型的节奏为𝄽♪|♫ ♫|♫♩.

富利安特　波希米亚的民间对舞。源出于拉丁文 furia（意为狂热）。节奏活跃奔放，常常交替运用3拍子和2拍子。

索塞茨卡　波希米亚的民间圆舞。速度较慢，节奏流畅，近似连德勒。常用于富利安特之后。

恰尔达什　匈牙利民间舞曲。包含慢而忧郁的“拉舒”和快而热烈的“弗里斯”两部分，前者$\frac{2}{4}$或$\frac{8}{4}$拍子，后者$\frac{2}{4}$拍子。李斯特是在作品中采用这一体裁的第1个匈牙利作曲家。他的《第二匈牙利狂想曲》就是按照恰尔达什的格调写成的。

马祖尔　起源于波兰马索维亚地区的民间舞曲。3拍子，常用𝄽♫♩ ♩|♫♩的节奏。热情、活泼而有骑士风度。用此体裁写成的作品称“马祖列克”。肖邦发展了这一体裁，作有钢琴曲52首，称“马祖卡”。现马祖卡已成为马祖尔和马祖列克的通称。

库亚维亚克和奥别列克　近似马祖尔的波兰民间舞曲，两者都比马祖尔轻快活跃。库亚维亚克的旋律比较流畅。奥别列克每两小节的第3拍有1个重音。肖邦在马祖卡中，把这两种舞曲和马祖尔融合在一起。

克拉科维亚克　波兰民间舞曲，因起源于克拉科夫而得名。2拍子。情绪活泼，多切分音，典型的节奏是

𝄽♪♩ ♪|

科洛　南斯拉夫民间舞曲。其舞蹈为集体的群舞，与俄罗斯的轮舞相似，在波兰、乌克兰亦很常见。保加利亚的霍罗、罗马尼亚的霍拉与科罗均相类似。此种舞曲多由民间乐器演奏，也有不用乐器而由人声演唱者。科罗有多种类型，其主要区别在于速度的快慢不同。

霍罗　保加利亚民间轮舞。为$\frac{2}{4}$、$\frac{5}{16}$、$\frac{7}{16}$、$\frac{9}{16}$或$\frac{11}{16}$拍子，快速或中等速度，用风袋管等民间乐器演奏。

霍拉　罗马尼亚和苏联摩尔达维亚的一种民间轮舞。为$\frac{6}{8}$或$\frac{2}{4}$拍子，通常速度徐缓，格调平稳。常用小提琴、风袋管、横笛等乐器组成的民间小乐队演奏。

哈灵　挪威民间舞曲。因来源于挪威南部地区哈灵河谷而得名。此种舞曲亦流传于瑞典。特点为：$\frac{2}{4}$或$\frac{6}{8}$拍子，用挪威民间的一种弓弦乐器演奏。E. 格里格在创作中曾采用过此种体裁。

特列帕克　俄罗斯民间舞曲，2拍子，

情绪欢快奔放，时时发出蹬足声。

戈帕克 乌克兰2拍子民间舞曲。源出乌克兰语 гопати（跳跃），因舞蹈动作有大步的跳跃。M. П. 穆索尔斯基的歌剧《索罗钦斯克集市》第3幕中的戈帕克是著名的曲例。

社交舞曲 社交舞蹈（又称交际舞或交谊舞）的音乐，由民间舞曲演变而成。用于交谊舞会，也可以写成独立的器乐曲。社交舞曲因时代而变迁，重要的社交舞曲有：

对舞曲 因舞者面面相对而得名。起源于英国，流传于法国和德国。$\frac{2}{4}$或$\frac{6}{8}$拍子，情绪欢快活泼，苏格兰舞曲是对舞曲的一种。从19世纪初开始，逐渐让位于方阵舞曲和圆舞曲。

方阵舞曲 起源于法国，盛行于拿破仑帝国时期的交际舞曲。因舞者4人1组，两人相对，构成方阵而得名。1816年后，先后传人英国和德国。分5段，交替着$\frac{6}{8}$和$\frac{2}{4}$拍子，分别称为长裤舞、夏舞、母鸡舞、特兰尼斯舞、牧羊女舞。在流传过程中，加洛普（始于19世纪20年代的一种有跳跃动作的2拍子快速圆舞）也被吸收到方阵舞中来，成为它的一部分。

圆舞曲 一译华尔兹。18世纪末由连德勒演变而成。19世纪的圆舞发展成两种主要类型：①维也纳圆舞，又称快圆舞或滑圆舞，舞者按每小节3步或2步的节奏旋转滑行，并左右转动着头和身体。②法国圆舞，由$\frac{3}{8}$（或$\frac{3}{4}$）拍子的慢圆舞、$\frac{6}{8}$拍子的跳圆舞和快圆舞组成，速度依次逐渐加快，后两种圆舞有跳跃的动作。现代舞会中的圆舞，是一种中等速度的维也纳圆舞。圆舞曲的旋律平滑流畅，妩媚动人。和声的特点是每小节1个和弦，由强拍的低音和其余两拍的“和弦块”交替着。J. 施特劳斯父子和J. 兰纳是维也纳圆舞曲最著名的作曲家。他们所作的圆舞曲多由数首短小圆舞曲连缀构成，形成一种套曲式的结构，称圆舞曲套曲。肖邦、R. 舒曼、J. 勃拉姆斯、李斯特的圆舞曲，是这一体裁的艺术珍品，但不以伴奏舞蹈为目的。

狐步舞曲 黑人木屐舞曲的一种。1912年始于美国，不久传遍世界各国，成为最流行的交际舞曲。狐步舞最初由长舞步和短舞步交替而成，4拍子或2拍子。不久发展成一种包含错综复杂、变幻不定的舞步的舞蹈，后来又加进了查尔斯顿的痉挛性动作，并分裂为快狐步和慢狐步两种。

一步舞曲 20世纪初产生于美国北部的一种社交舞曲。20年代起流传全欧。快速，$\frac{2}{4}$拍子。后为速度较慢的2步舞曲（即慢狐步舞曲）所取代。

查尔斯顿 1920年左右产生于美国的一种社交舞曲。其名称可能与美国南加利福尼亚州的查尔斯顿城有关。特点为：$\frac{4}{4}$节拍（有时为$\frac{2}{2}$），富于切分节奏。30年代末流传整个欧美，以后逐渐衰微，其部分因素为快速的狐步舞曲所吸收。

探戈舞曲 阿根廷舞曲。20世纪初流行于南美，并传遍世界各国。步行速度，2拍子或4拍子。节奏似阿瓦内拉而稍快。富于切分音。旋律和伴奏常构成交错节奏。

伦巴舞曲 古巴舞曲。20世纪30年代起流行于美国和欧洲各国。2拍子，包含复杂的切分音，不断反复着4小节的节奏型，如：



八、外国舞蹈

【朝鲜舞蹈】

古典舞蹈（Korean classical dance）朝鲜封建王朝统治时期的宫廷舞蹈。它来源于天君日神的祭祀仪式上演出的集体舞蹈“俗喜歌舞”、“喜歌乱舞”。这些舞蹈在历史上与中国古代舞蹈有密切联系，其形式丰富多彩，有的流传至今。

4～7世纪，朝鲜半岛处于高句丽、百济、新罗三国鼎立时期。各国文化艺术得到空前发展。今存的高句丽古墓壁画中，描绘有当时歌舞的盛况。据《进馔仪轨》（1902）等史书记载，5世纪高句丽乐舞传到中国南朝，称高丽伎或高丽乐。6世纪末叶，高句丽人还曾在北周宫廷中演出歌舞表示祝贺。自此之后，直到隋唐，这两三百年间，高句丽乐舞是中国宫廷中经常演出的节目。隋代统一后，高句丽乐被列入隋代九部乐和唐代十部乐之中。高句丽舞蹈大多只用弹拨乐器伴奏，群舞以歌舞为主，挥舞长袖是高句丽舞的鲜明特点。

百济是受佛教影响较深的国家。佛教假面舞是盛行朝鲜半岛南部的主要表演形式，它源于中国南方吴越一带，传说612年由从中国回到朝鲜的艺人味摩之传入百济，创作了假面舞剧《山台都监》和《伎乐舞》。

676年新罗统一朝鲜半岛之后，艺人分为舞尺、歌尺、琴尺、笳尺等，当时舞蹈艺人有特殊的地位，出现了多种形式的假面舞，其中最驰名的是《剑舞》。它歌颂了新罗爱国青年黄倡为拯救祖国，孤身潜入敌国百济进行斗争而以身殉国的事迹。舞者配戴黄倡假面，双手持短剑，舞时手腕有力地内外旋绕甩动，使短剑顺腕轮转。动作刚健有力，富有战斗气氛。此舞后来还改成不戴假面的表演性女子《剑舞》。千百年来深为朝鲜人民所爱，并流传至今。



朝鲜古典舞蹈

高丽王朝时期（936～1392），音乐舞蹈在本民族传统仪式舞蹈和民间舞的基础上，汲取了中国宋朝的宫廷乐舞，发展到了很高的水平。每当佛祖生日的燃灯节和祭地神的仲冬节，宫廷内均有盛大的庆典活动，并表演舞乐。

宫廷舞蹈分为宫廷宴会舞和宫廷仪式舞。宫廷宴会舞又分为“唐乐呈才”和“乡乐呈才”。这类舞蹈是在中国唐朝舞蹈和朝鲜唱剧的基础上形成的。“唐乐呈才”以中国唐朝音乐伴奏，仿效唐代宫廷舞队

列，由称为“竹杆子”的持杖人带引而出。舞中朗诵中文诗词，边舞边诵，有《王母队舞》、《佾舞》、《抛球乐》、《献仙桃》、《寿延长》、《五羊仙》等。“乡乐呈才”用朝鲜民族音乐伴奏，舞中停顿时用朝鲜民族语言演唱，表演完毕时，舞者作仪式化的鞠躬，然后离台。代表舞蹈有《舞鼓》、《踏行歌舞》等。宫廷仪式舞，又称佾舞（队列舞），其中有孔教祭坛仪式舞和皇族先人祭坛仪式舞，均为男性表演。有文舞、武舞之分。文舞头戴黑帽，左手持籥，右手持缀有雉鸡毛的翟，用以象征和平昌盛。武舞头戴红帽，左手持盾，右手持斧，象征胜利。文武两组舞者均着红袍，穿木制鞋，舞者通常排成8行、6行、4行等方队形。

李朝时代（1392～1910），封建帝王对音乐、舞蹈有着浓厚的兴趣，惯以“礼乐”行国政，并亲自参加整理和编排节目。太祖王、太宗王编排了《萝金尸舞》、《受宝箓舞》、《观天廷舞》、《受明命舞》等。世宗王和世祖王重新整理并编排《舞乐》。考明世子贯宗编排了《佳人剪牡丹》、《宝相舞》、《望仙门》等。文献记载的李朝宫廷舞还有《定大叶舞》、《保太平舞》、《莲花台》、《鹤舞》等60多种。1493年成宗王主持宫廷编纂的《乐学轨范》一书，是朝鲜历史上第一部乐舞集，记载了“唐乐呈才”和“乡乐呈才”等著名舞乐及服装、道具、舞蹈场面图等，具有重要历史价值。

1902年出版的《进馔仪轨》一书，也记载了1719～1902年宫廷里的各种仪式乐舞。从7～9世纪的高句丽时期起，朝鲜古典舞蹈已具备专为适应演出而设计的一整套特定样式、特定色彩的服饰，包括衣、裙、裤、鞋等，具有浓厚的封建色彩。

朝鲜古典舞蹈一般由音乐、舞蹈和诗歌三位一体组成。音乐多悠长缓慢，有唱词、致语、致词、口语等等。舞蹈动作精细典雅，舞步沉稳。翩翩长袖有助于展现潇洒、飘然若举的轻盈舞姿，具有仙鹤翱翔的风貌。手腕动作在肩部和上臂的带动下柔美舒展，随呼吸起伏，绵延不断，舞姿造型充满内在的韵律美，舞蹈队形呈多种几何图形。

民间舞蹈（Korean folk dance）　朝鲜是以农业生产为主的国家，朝鲜民间舞蹈是朝鲜劳动人民从原始狩猎生活到农业生产的历史演变过程中创造的，它反映了人们的劳动生活和风俗习惯，表达了他们的感情和志趣。朝鲜民间舞蹈种类繁多，有流行于农村的农乐舞；海边渔民的奉足舞；山区的狩猎舞；表现爱国精神的通德阵出阵舞及揭露剥削者的暴行和空虚的假面舞。还有一些带有迷信色彩的舞蹈。如巫党舞、寺党舞，以及民间圆舞形式的“顿多拉里”和多种带小道具表演的舞蹈。其中扇舞、刀舞、假面舞、法鼓舞原是为皇宫服务的舞蹈，后来流传到民间。



朝鲜舞蹈《在泉边》朝鲜民主主义人民共和国万寿台艺术团演出

农乐舞　流行于朝鲜农村的自娱性舞蹈。原由男性表演，后发展为男女表演。朝鲜各地区的农乐舞特点不同，但基本形式和基本动作有许多相同之处。最初的农乐舞也叫农乐队或农乐组，是举行农事季

节仪式祈祷丰收时在广场进行表演的舞蹈，有时也在田间劳动间歇时即兴表演。此舞表演时在多种变化的音乐节奏中绕广场舞蹈，形成边奏乐边舞蹈的热烈的群众舞蹈场面。农乐舞还包括显示技巧的长鼓舞、小鼓舞、长缨舞、小锣舞、巫党舞以及具有讽刺性的假面舞等等。其中最受人们欢迎的是长缨舞，舞者头戴“象帽”，顶端有一转杯，缀有长缨或纸条，缨带最长可达 15 米。舞者甩动头部，使长缨带旋转，呈各种圆圈。高潮时，舞者一面甩缨带，一边作翻身滚动动作，同时长鼓手即兴表演各种复杂鼓技。击小鼓者以“喜鹊步”跳跃前进，并吸前腿跃起，作向天空射箭姿势击鼓，形成空中造型，情绪奔放，富有活力，表现朝鲜劳动人民的欢快情绪和乐观精神。

长鼓舞 单人或多人的女性舞蹈。舞者身挂长鼓，一手用竹键击打鼓面，发出高音鼓点；另一手拍鼓皮，发出低音鼓点，鼓点花样复杂，边舞边击鼓。舞者还以柔和的手臂动作，灵巧的舞步与轻快的鼓点相协调，舞蹈造型柔美。高潮时，舞者边击鼓边旋转，可多达几十圈，以此表达丰收和节日的喜悦心情。

扇舞 为女性舞蹈。曾是宫廷喜庆活动中由伎生（舞姬）们表演的舞蹈，以后逐渐流传到民间。舞者手持画有牡丹花图案的单扇和双扇，手臂带手腕，在身前或上下左右绕 8 字形的扇花，使扇子与时开时合的褶裙组成优美的图案。舞蹈采用 $\frac{12}{8}$ 的“古哥里”节奏。舞姿轻柔舒展，表现出朝鲜半岛妇女柔美含蓄的性格。

巫党舞 原属民间宗教迷信舞蹈，各地表现形式有所不同。一般均是在天灾人祸时为驱逐恶鬼、祈求平安而举行的宗教仪式上，由巫师跳的舞蹈。也可用以表示对亡灵的慰藉。此舞是朝鲜民间舞蹈中最为自由奔放的舞蹈。各地区的巫党舞各有特色。在有些地区，舞者表演时手握折扇和小铃树，展开双臂，快速跳转。当表现神灵附体的情景时，全身激烈抖动，跳转急速，表情如痴如醉，动作愈加狂烈，甚至脚踏锋利的刀刃跳舞。另一些地区，也有载歌载舞的表演形式，观众也可自由参加。现代的巫党舞除去其宗教迷信色彩，经提炼加工后，已发展成为情绪健康、动作洒脱，具有现代美感的性格舞蹈。

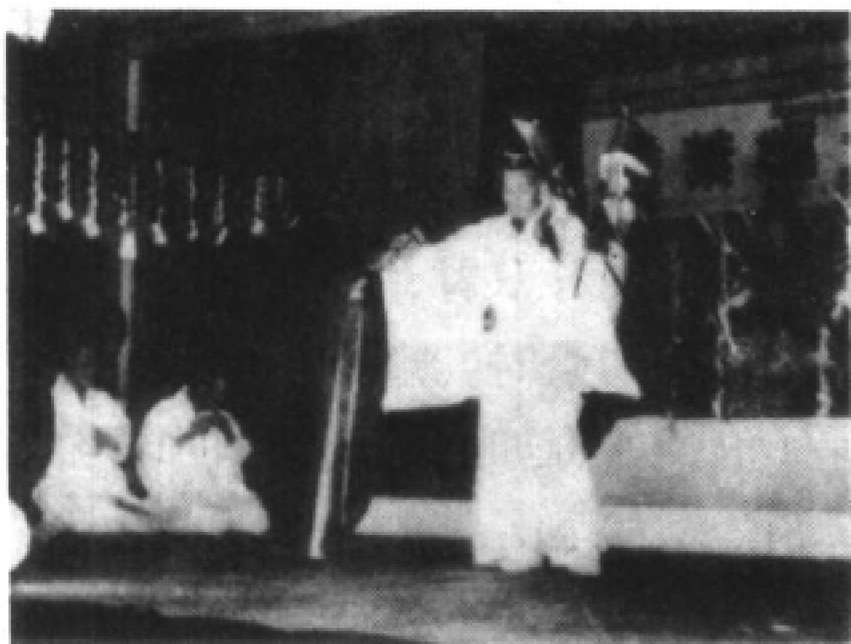
寺党舞 是封建时期流浪艺人所表演的舞蹈。他们在村头或节日集市上表演。通常舞者持扇即兴起舞，无固定的形式，是一种具有浓郁的乡土情调的舞蹈。

假面舞 男性舞蹈。最早是从中国南部传入朝鲜的一种哑剧形式，隶属宫廷面剧科，原在宫廷表演。因带有对社会讽刺的内容，后来被宫廷禁演而流传到民间。舞蹈的面具可分为两类：白色代表正直、高尚；红色、黑色代表邪恶、奸佞。最突出的舞蹈动作是一腿弯膝向前高抬，足部倾斜向外，肩和头部快速抖动，使怪异的面具在火炬的照耀下，产生滑稽变形的效果。弹跳及臀部摆动在假面舞中十分常见。舞者在 $\frac{12}{8}$ “打令”节奏中，边旋转边把长袖用力向内外甩动，动作粗犷有力。

顿多拉里 是朝鲜北部地区的民间舞蹈。其特点是以巧妙的转腕动作和有节奏的躯体的伸屈同音乐节拍相映成趣。舞队成圆型，并配以民歌《顿多拉里》，使舞蹈起伏有序，情绪明朗欢快。

【日本舞蹈】

（dance of Japan） 广义指流行于日本各地的各类舞蹈，如古代舞、乐、能、



神乐

民俗舞、歌舞伎舞蹈等；狭义专指包括各种流派的歌舞伎舞蹈。在日本，“舞”古时也称“游”，中世纪后称“踊”。最初的日本舞蹈称神乐，如巫女舞，是用以敬神、娱神、通神的舞蹈。奈良到平安期间，从外国传入伎乐（百济人味摩之从中国吴越一带传来）、雅乐（唐代燕乐）和散乐（中国民间歌舞、杂技、幻术、百戏），使日本舞蹈在艺术上有了很大的进步。中世纪的能乐也受到中国傩舞和傀儡戏的影响。江户时代歌舞伎的产生和发展，开创了日木舞蹈的新局面，出现了很多不朽的名作和著名演员。

雅乐　又称舞乐，是日本宫廷中祭祀、燕享时的音乐舞蹈，与中国古代舞蹈中的雅乐含意不尽相同。日本雅乐包括日本固有的乐舞催马乐、朗咏等。此外还有三韩乐、渤海乐、伎乐、唐乐（隋唐燕乐）、散乐（钵头、兰陵王）以及西域诸国的乐舞如天竺乐、林邑乐、度罗乐等。文武天皇设雅乐寮，其后，雅乐分为左右2部，左部为唐乐（包括天竺、西域系统的乐舞），其中有：《春莺啭》、《万岁乐》、《太平乐》、《皇帝破阵乐》、《桃李花》、《打球乐》、《采桑老》、《皇獐》等。右部为高丽乐舞，并包含林邑、百济、新罗、渤海乐。高丽乐有：《蝴蝶》、《延喜乐》、《狛狰》、《林歌》、《白滨》等。渤海乐则有《绫切》、《新靺鞨》等。这些乐舞在平安朝中期逐渐日本民族化。奈良时代（701～704）宫廷设立雅乐寮、雅乐所，并置伎乐师和伎乐生。左部为狛氏（平民）；右部为多氏（朝臣）掌管。实行世袭制度。室町时代（1467～1588）应仁之乱（1467～1468），乐人四散，传统中断。江户时代（1603～1868）雅乐复苏。明治四年（1871）雅乐的三方乐所被解散，乐人为宫内省（现宫内厅）乐部吸收，雅乐得以延续。现在宫内厅仍上演雅乐。

自古以来雅乐舞蹈是一子相传，故称为秘传。现已扩大了范围。其舞蹈节奏缓慢，动作不同于一般日本舞蹈，它保留有“剑指”、“骑马蹲裆式”等姿态，步法别具一格。雅乐的音乐大都有“序”、“破”、“急”的3段。所用打击乐器，左方有大鼓、钲鼓、羯鼓；右方有大鼓、钲鼓、三鼓。管乐器有筚篥、笙、横笛、高丽笛、神乐笛。弦乐器有：乐筝、乐琵琶、和琴。

伎乐　是从中国吴地（江苏省一带）和西域（新疆一带）传到日本的乐舞。据日本钦明朝（539～571）《新撰姓氏录》记载，“自吴国传来佛像一躯；伎乐调度一具”。推古天皇时（612）百济人味摩之从中国吴越学得伎乐，在日本朝廷传习。据镰仓时代（1192～1333）《教训抄》记载，伎乐有师子、吴公、迦楼罗、金刚、



日本民俗舞蹈二鬼子舞剑



初代藤荫静枝表演的歌舞伎舞蹈

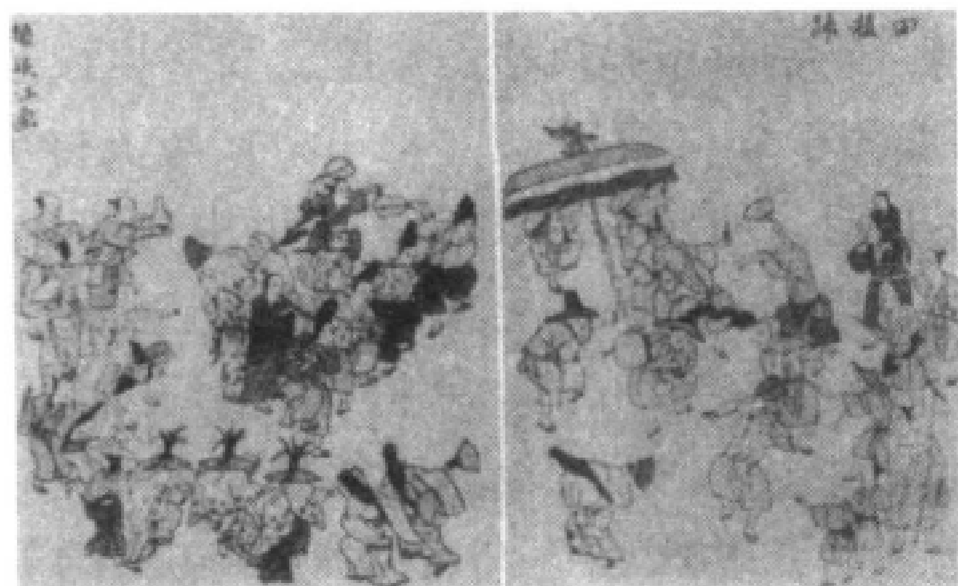
波罗门、昆仑、力士、大孤（老翁面）、醉胡等 9 种。乐器有笛、三鼓、钲鼓 3 种。正仓院藏有伎乐面具和天平胜宝年(752) 东大寺大佛开眼供养的伎乐服装。现在大阪四天王寺圣灵会，尚保留着传统的伎乐。师子（狮子舞）在日本民间极为盛行，后发展为具有地方特点的民间舞蹈。《太神乐》为狮子神乐的一种，2 人披狮子皮，戴狮子头而舞，后来又加上曲艺杂技等演出。能乐中的“石桥”系统为狮子舞，它在歌舞伎中发展为《镜狮子》、



日本古典舞蹈《藤娘》日本民族歌舞团演出

《相生狮子》、《英执着狮子》、《三人石桥》、《连狮子》、《枕狮子》等，均为优美的狮子舞。《镜狮子》由两段构成，前段为女性舞蹈，后段为狮子精游戏于牡丹、蝴蝶间，舞蹈还表现狮子的眠卧、洗毛等嬉戏动作，成为脍炙人口的日本舞蹈保留节目。

歌舞伎舞蹈　是根据出云地方阿国的念佛舞和民间集体舞婴儿踊、呵呵踊等创造的。《庆长日件录》庆长八年（1603）条载，“于女院歌舞伎踊有之，出云国人云云，女御之御振舞也”，这是最早的文



虽说是插秧舞（田植踊），但却经常在各种场合演出助兴

献记载。歌舞伎吸收了传统的舞蹈和现代风俗等要素。其后又以踊为基础与“人形振”的技艺和人形净琉璃中的“景事”道行舞蹈相融合。因此，一般认为歌舞伎以前为“舞”的历史，从歌舞伎开始为“踊”的历史。其舞蹈的特色为“舞”、“踊”、“振”（模仿）三要素相结合。“舞”为古典“能”的手法，幽雅而含蓄；“踊”则多具有民间舞蹈特色，生动活泼；而“振”则是戏剧性的动作。三要素有机的结合，成为歌舞伎的特征。歌舞伎采用歌者不舞、舞者不歌的形式，由乐人歌唱。伴奏乐器以三味弦为主。舞蹈音乐以“出端”、“中端”、“入端”3 段形式组成；伴奏音乐有“长呗”、“净琉璃”、“常磐津”、“清元”、“义大夫调”等。

自元禄至享保年间（1688～1736）产

生了右近源左门、水木辰之助、初世濑川菊之丞、初世中村富十郎等歌舞伎名师。有《沿海之路》、《枪踊》、《七化》、《道成寺》、《石桥》、《鹭娘》等不朽名作。其后歌舞伎发展成为以旦角为主的表演形式，但也有极为著名的男性舞蹈，如初世中村仲藏创造的舞踊剧《关之扉》等。

自宽政时期（1789～1801）经文政期（1804～1830）新型舞蹈“变化物”问世。剧中由一名舞者扮演几个角色，大都表演富有变化的舞蹈小品。流传至今的有《鹭娘》、《籐娘》、《六歌仙》、《越后狮子》等。特别是市井风格的舞蹈，如《供奴》、《卖团子》、《粟饼》、《神田祭》等流传更为广泛。明治前期出现了四世中村芝翫、九世市川团十郎等名家。近年，又出现了七世坂东三津五郎、六世尾上菊五郎等。由歌舞伎振副师（编导）从歌舞伎中独立出来后，歌舞伎逐渐发展为多流派的舞蹈，目前已有300多个流派，主要有志贺山流、籐间流、西川流、花柳流、中村流、坂东流、吾妻流等。各流派在节目上大致相同，但在舞蹈处理上则有显著区



京都今宫神社举行祭礼时的舞蹈。与田乐等有关，据认为是念佛踊的本源。



各种舞乐假面

别。较古老的志贺山流、籐间流节奏稍慢，动作较大，而新兴的花柳流、若柳流等则节奏稍快而动作细腻。这些流派中著名的振副师（编导）有花柳寿乐、西川扇藏等，著名演员有初代花柳寿美、初代籐荫静枝、初代西崎绿、花柳寿辅、花柳寿南海、花柳照奈、花柳茂香、五条珠实、籐间秀齐、吾妻德穗等。

上方舞　江户时代的剧场诞生歌舞伎的同时，于京都大阪一带兴起了上方舞（座敷舞），也称京舞或地呗，即本地流行的歌舞。有篠冢流、井上流、吉村流以及后来出现的楳茂都流等派。上方舞动作洗练、含蓄而静雅。在技艺方面吸收了能的轻柔以及人形净琉璃（文乐）和歌舞伎“振”的动作。著名上方舞家有井上八千代、武原吭、吉村雄辉，棋茂都陆平等。

民俗艺能（minzoku geinō）　日本民间歌舞艺术。又称民间艺能、乡土艺能。是广泛流行于日本民间的、主要是在节日和民间风俗活动中祭神、敬神时表演的民间歌舞艺术形式。民俗艺能约有2万多种。大致可分为神乐、田乐、风流、祝福艺、外来系5大系统。

神乐　是一种古老传统的祭祀性舞蹈，它来源于古代原始氏族社会的祭祀祈祷活动。据日本历史书籍《古事记》中“天崖屋户”故事记载，男神伊邪那美之

子素盏鸣尊不从父命而大闹高天原国，使其姊高天原国之主神天照大神（太阳神）吓得躲进天之石屋中去，高天原国变成黑暗世界。为了请求天照大神复出，高天原国800万众神聚于天安河上以歌舞祈祷，当天照大神复出，天地重见光明时，艺术女神以天香山之正木花为假发，手持竹篪，立于天之石屋门前的大木桶上歌舞庆贺。这就是古代人民祈祷太阳神的祭神舞蹈，古代称为神事舞，发展至今称为神乐。

神乐有素面舞、假面舞两种表演形式，又分御神乐（宫廷神乐）、里神乐（民间神乐）两大类。御神乐即宫廷神乐，最初叫庭燎。这种歌舞，是在祭日的深夜，寺庙庭院中架起篝火，进行神秘的艺术表演。首先由人长（神官）率领陪纵（乐队）、召人（应征为神乐服役的人），表演一种带有咒术性的请神舞，经常是通宵达旦地进行。

里神乐是民间神乐，分布在全国各大神社，是一种传统的安魂祈祷乐舞，具有浓厚的民间祭祀歌舞色彩。其中有巫女神乐、出云神乐、伊势神乐和狮子神乐4大类代表性神乐。

①巫女神乐，是在请神仪式上由巫女跳的舞蹈，她们手持扇、铃、榊（神树枝）等道具，头戴天冠，身着白衣绯袴，在进入神灵附体之前跳净身舞，以劝请神的降临。目前日本全国各大寺庙中仍举行这种典型的祈祷性神乐，被称为朝神乐（早晨举行）、夕神乐（晚上举行）。

②出云神乐，产生于出云地区佐陀神社举办的御座替神事（又名七座神事）。每年9月25日，在为神座替换新的座垫时先举行清洁仪式，跳剑舞、清目舞、散供舞、劝请舞（请神）、祝词舞、莫蓙（铺席舞）、手草舞等7种清洁仪式舞，舞蹈是由神官手持榊、币、杖、篠、弓、剑、铧、杓、葛等9种道具舞蹈。它产生于15～16世纪，由佐陀神社的神主们按神社的起源历史故事创作的，是一种假面舞剧。代表作有《八岐大蛇》等。

③伊势神乐，是在伊势神宫的外宫举行的祭祀仪式中一种传统舞蹈形式，于旧历霜月举办，故又称为霜月神乐。仪式上由巫女跳祈祷性祭祀舞蹈。这种舞来源于古代的“探汤”，传说也来源于中国的佛教仪式活动。在仪式之后还跳装束舞、羽毛舞、假面舞、神太夫夫妻舞等。神太夫夫妻舞是在伊势音头集体舞曲的伴唱下跳的带有滑稽情节的舞蹈。

④狮子神乐，又名狮子舞，在日本极为盛行，表演形式多种多样。有1人狮舞、2人狮舞、多人狮舞等。传说狮子舞是古代从中国传到日本的伎乐、舞乐和散乐的产物。头戴以神化身的狮子头面具，到各村镇、街道巡游，以示驱逐恶魔和降伏火灾。其伴奏乐器有：笛、鼓、铜钹等。现在这种狮子神乐。已发展成为舞台表演的歌舞艺术。

田乐　是一种与农耕仪礼密切相关的祈祷五谷丰登的祭祀性歌舞，又名田植舞（插秧歌舞），分预祝行事（预祝活动）、田植（插秧活动）两种。预祝行事，又名田游、御田植神事、春锹，是祝愿一年的丰收和歌唱一年中的田间劳动而模拟耕田、播种、收割、狩猎等各种劳动动作的歌舞，带有浓厚的生活气息和田园风味，其动作粗犷、奔放。御田植神事，是为插秧少女举行的祭祀仪式舞，把一把伞锌锌（大伞）装饰成美丽的插秧木偶，供奉在神田里，举行祈祷丰收，驱逐魔鬼、镇魂并敬请田神降临的仪式。人们围着这把伞锌锌边唱古老的插秧神歌，边狂欢歌舞。不同地区表演形式也各不相同。这种田乐

现已搬上舞台表演，八木小调、花笠舞是其优秀代表作品。

风流　又名风雅，是由一群化装得极为华丽的游行队伍在乐队的伴奏下表演的集体歌舞。它产生于御灵信仰、疫神信仰。舞蹈者着华丽装饰，抬着神座，游街串巷，狂欢歌舞，以示镇抚鬼神。最后在河边烧毁神座以示消灾免罪。这种祭祀性活动最初是不定期举行，后形成如7月15日盂兰盆节表演。并不断发展成为舞台表演节目。盂兰盆舞、阿波舞，都是日本民间流行最广，最具有代表性的风流舞。风流又分：游行风流、化装风流、道具风流、疫神风流、田乐风流、念佛舞、小歌舞等，形式丰富多彩。

祝福艺　是由祭祀仪式上祭神祝词演变而来的，如新年期间表演的春驹舞等，《千秋万岁》是祝福艺的代表性节目，另一种叙事性的幸若舞，叙述战争故事。

外来系　日本从6～7世纪就从中国传进了伎乐、舞乐、散乐等民间艺术，它们对日本民族民间艺术影响很大，这些传进来的艺术又与日本固有的民间歌舞艺术相结合，产生了新的艺术派系。如能乐、狂言、歌舞伎、延年、人形芝居（木偶戏）等。能乐是唐代的散乐（民间歌舞、杂技、魔术、百戏）传到日本后，约在14世纪由观阿弥、世阿弥父子结合了日本固有的多种民间艺术，创作成“猿乐之能”（能乐）这种艺术形式，被称为日本古典艺术的国宝。在表演上采用了歌、舞、乐、剧相结合的形式，结构严谨，形成了自己独特的艺术形式——假面音乐歌舞剧。现有观世、金春、金刚、喜多、宝生5大派，约有250多个保留剧目。

民俗艺能的魅力在于它那浓郁的乡土气息，健康朴素的美和融汇于信仰中的真挚演技及纯真感情。日本所以能使多种形式的民俗艺能留传至今，固然和日本人民热爱歌舞艺术的民族性格分不开，但更主要的原因是它和民间信仰之间的密切联系，它是在信仰的力量支配下产生并存在的，因此大多数民俗艺能都有某种信仰崇拜的色彩。

新舞蹈运动　日本舞蹈运动是和日本新剧一起，由歌舞伎界独立出来的部分人开始的。以坪内逍遥的名著《新乐剧论》为起点，1904年《新曲浦岛》问世，废除了歌舞伎舞蹈中不合理性和狭隘性的趣味，创作具有艺术美和诗意美的日本新舞蹈。但由于坪内逍遥创造的节目，意图之高，规模之大，脱离现实，难以实现。进入大正时代，西方舞蹈传入日本，才真正开始了新的舞蹈运动。初代籐荫静枝组织的“籐荫会”，点燃了新舞蹈运动之火。根据中国昆曲《孽海记》创作演出的舞蹈《思凡》，产生了巨大影响。此后，市川猿之助，五世中村福助的“羽衣会”，花柳寿辅的“花柳舞蹈研究会”，花柳（五条）珠实的“珠实会”。花柳寿美的“曙会”等。新的舞蹈组织相继成立，并产生了新型的舞蹈家。这时舞蹈也开始受俄罗斯芭蕾的影响，采用西洋乐器伴奏，有了群舞。除改编上演《思凡》之外，当时还创作演出了《虫》、《女人和影子》、《春信幻想曲》、《阿依努之神》、《太鼓的旋律》等新舞蹈。

第二次世界大战以来，芭蕾和现代舞在日本也有一定的发展。

阿伊努族舞蹈（Ainu dance）　阿伊努族是日本北端的北海道桦太地区唯一的少数民族。他们的舞蹈大多是宗教仪式或熊祭、祝宴等活动中的祭祀性歌舞。熊祭是阿伊努族人著名节日之一。人们把捕获的熊仔作为“神子”用人乳精心饲养，待冬季来临时，举行庄重的熊祭仪式。人们

把熊杀掉，然后围着祭坛边喝熊血、吃熊肉，边进行歌舞游宴，庆贺熊回到神的天国。阿伊努族舞蹈共分两大类，即“他普卡鲁”和“里姆赛”。

他普卡鲁是根据跳舞中踏脚时发出的“他兹”呼声而得名。又称踏舞，是一种带有咒术性的舞蹈，有两种表演形式：①在祭日的夜晚，长老头戴祭冠，腰挂大刀，两脚叉开，双臂旁伸，小臂稍向上弯曲用双脚用力踏地，同时口念祝词向前、向旁、向斜方向移动步子，不断发出一种“他兹”的呼声以示驱逐恶鬼和邪神。②在祭日的酒宴上，当宾客们酒足饭饱、情绪高涨时，由座席中最年长者站起来跳舞，舞时首先把双手放在头顶左右摇摆，双脚用力踏地，围座席转动，口中不断发出吆喝声，并即兴念赞美诗，向人们祝福，然后邀请两位女子跳舞。两女子左手捧酒碗，右手拿髭须醮酒，向宾客洒酒，口中念着“阿吾——巧——”、“阿吾——好——”表示祝福。后3人合跳踏舞结束。这种形式流行于白老、近文地区，称“依唉-他普卡鲁”。

里姆赛是一种“盆舞”风格的队形呈圆形的集体歌舞。舞时由坐歌、站歌、舞歌3种调子伴唱，其内容多是赞美诗。有的地区又称“咳七里”、“好里叭”等。这种舞蹈是在节日的夜晚，由妇女们围成圆圈坐于屋内，中央放一盛器，边敲打节奏，边唱坐歌。其歌称“吾泡泡”。唱到兴奋时，全体站立唱站歌，最后到屋外围成圆圈，边拍手边唱歌跳舞。舞时双手向上挥动，手及队形的变化，是根据领唱节奏的变化而变换。高潮时由一人跳模拟动物的舞蹈（动物里姆赛），结束时，舞蹈者成两组进行激烈的竞舞，直到一组把对方压倒取胜为止。

阿伊努族原是狩猎民族，他们视动物为圣物。因此盛行表现动物的舞蹈，如鹤舞、雁舞、熊舞、狐舞、蛇舞、孔雀舞、鹿舞等。这些舞蹈大部分仍保留原始状态，但因地区不同在表现形式上各不相同。如狐舞（狐里姆赛）有的地区是由儿童表演模拟狐狸的舞蹈，有的是一人扮狗一人扮狐狸，表演狗追狐狸的舞蹈。有的地区则是由一群少女把芒穗挂在腰带上，装饰为狐尾。其动作滑稽，故有“狐游戏”之称。

【柬埔寨舞蹈】

（dance of Kampuchea） 柬埔寨舞蹈可分为古典宫廷舞和民间舞两大类。

古典宫廷舞 1世纪前后，古老的印度文化传进柬埔寨最早的扶南王朝，柬埔寨在原有土著文化的基础上借鉴印度文化，奠定了高棉文化的雏形，古典宫廷舞逐渐形成。

柬埔寨宫廷舞的悠久历史，可追溯到吴哥窟建立之前。9~14世纪，吴哥王朝时期，高棉文化发展到了鼎盛时期，宫廷和寺庙中蓄养了大批的舞蹈家和乐师，在皇族庙宇和各郡神殿所奉行的宗教仪式中，音乐舞蹈是重要的组成部分，舞蹈家被视为人间神女，享有尊贵地位。当时舞蹈艺术的繁荣情景，不仅在石碑等古籍中有所记载，而且举世闻名的帝王宫殿吴哥窟中，有多达1 700多尊造型优美、舞姿纷繁的舞蹈神女阿普萨拉的浮雕像。阿普萨拉虽出自印度神话，但窟中阿普萨拉的体态、舞姿、相貌和服饰已不同于印度神女的形象，而具有鲜明的高棉民族特征，为后世柬埔寨古典宫廷舞的创作提供了充分的依据和丰富的想象。著名古典舞蹈《百花园中的仙女》就是以其生动、优美的舞姿和华丽的装饰表现了阿普萨拉带着

众仙女去花园中采摘鲜花的情景。另外，吴哥窟中还有表现《罗摩衍那》、《摩诃婆罗多》长达760米的大型浮雕，以及其他许多人物和人格化猴群的舞蹈造型。吴哥王朝衰亡后，柬埔寨曾一度臣服于暹罗。这期间，由于宫廷的衰败，宫廷舞一方面流传到民间，在和民间艺术相结合的过程中增添了生活气息和生动活泼的情调。另一方面，它又被暹罗宫廷保存下来。19世纪中叶，柬埔寨安东王继位后，复兴了濒于消亡的宫廷舞，并对之进行了改革，在原有神圣、端庄的风格特色中，剔除了僵硬的成书，突出了柔韧、纤巧的特征，使柬埔寨古典宫廷舞再次得到了发展。

柬埔寨古典宫廷舞蹈的伴奏乐器，以黄铜面锣、木琴和银铃为主，以弦乐和五声音阶的芦笛为辅。宫廷舞的主要剧目，其内容来源于印度史诗《罗摩衍那》的故事和佛祖释迦牟尼的早期生活的传说。也有以古代的神话传奇故事及宗教礼义为题材的。如《当达长森林》、《魔王宫殿》、《斐沙拉恩传奇》、《英格丽姬与波拉绍顿》、《黑白猴之战》等。

柬埔寨宫廷舞有国王、王子、公主、仙女、魔王和猴等行当，而且用整套的手语表示哭、笑、恩爱、叩拜、战斗、诱惑等不同的含义。要求演员经过长期的规范训练，使其双臂、手指动作柔韧绵软，身体动律细腻而丰富，舞蹈程式严谨、雕塑感强，表情端庄，舞姿典雅，静中有动，动中见静，仪态万千，连绵不断，显示出内在含蓄的东方美。

民间舞蹈 历史悠久并有鲜明的民族风格，它比宫廷舞更为活泼而富有生气，成为柬埔寨舞蹈的重要组成部分，如昌扬舞，产生于纪元前，舞蹈时演员面部要画各种脸谱或戴假面具，在锣鼓声中模仿人或动物的动作，情节欢快、滑稽。木杵舞也产生于公元之前，它表现了舂米劳动的情景，演员随着木杵和石臼有节奏的撞击声，边歌边舞，再现了柬埔寨人民愉快的劳动生活。索布拉德产生于1世纪左右，是体育和文艺相结合的舞蹈。牛角舞是分布在菩萨、磅士卑、磅清扬和戈公省的博族人的舞蹈。演员头戴牛角，表现农民的狩猎生活。德罗特舞是居住在暹粒省和马德望地区桑莱族的新年佳节的祝福舞蹈。孔雀舞是马德望省拜林地区格拉族的舞蹈。演员身饰孔雀羽毛，模仿孔雀的动作而舞。柬埔寨的南旺舞和伊给舞是从外国传入的。前者19世纪从老挝传入之后流传甚广，后者9世纪从马来西亚传入，法国入侵后一度中断，独立后又兴盛起来。

现在，柬埔寨舞蹈在保留民间舞蹈基本特点的基础上，又增加了反映新形势、鼓舞民族斗志的新的民间舞蹈。

【缅甸舞蹈】

(dance of Burma) 缅甸舞蹈历史悠久，具有古老的传统，中国《新唐书》记载，9世纪初骠国（即缅甸）曾遣使唐朝京都献骠国乐的情景；著名中国诗人白居



缅甸暹罗舞

易的作品中也曾有生动的描绘。自11世纪蒲甘王朝的阿奴律陀王在缅甸推崇佛教以来，被称为“万塔之城”的蒲甘，每建一塔即举行歌舞仪式庆祝。按民间传统举行的皈依、布施、庙会等佛教仪式活动中也普遍伴以舞蹈表演或群众性的歌舞活动。舞蹈随着宗教的普及而得到流传并不断发展。



缅甸《九宝舞》

缅甸舞蹈可分为两大类：

古代戏剧舞蹈　是从缅甸傀儡戏、古典戏剧及阿迎舞等古典艺术中产生的。16世纪缅甸文坛上产生了“三十七神歌”后，在18世纪的贡榜王朝时，为每一神祇都编排了不同的舞蹈，形成了有系统的一整套神舞。通过民间的跳神、拜神活动的传播，发展成为宫廷傀儡戏。后来，傀儡戏中的一些节目和各种傀儡角色的不同的舞蹈动作被大量移植到现代缅甸舞中。如拜神舞、仙人舞、拨罗舞、男女傀儡舞等。其中拜神舞改称为宫女舞，成为现代缅甸戏剧舞蹈演出时沿用的开场节目，傀儡舞中“傀儡步”、“傀儡爬跳”等成为现代缅甸舞的基本动作。

古典戏剧舞蹈除一部分是由流行于民间的佛本生故事剧发展而来的以外，另一部分是18世纪从暹罗传入缅甸的宫廷剧经再创作而形成的，是诗歌、音乐、舞蹈三位一体的一种表演形式。这种宫廷剧中的舞蹈后来被称为“暹罗舞”，是现代缅甸古典舞的重要组成部分。其特点是动作柔软、关节弯曲；舞姿、表情与节奏配合和谐；手脚造型对称；动作之间无骤然停顿，连绵不断，和缓从容，优雅柔婉。

古典戏剧舞蹈因大多以550个佛本生故事为题材，其内容和形式均具有浓郁的宗教色彩。传统节目有：古典双人舞、独舞、油灯舞、紧那罗神鸟舞等。

阿迎舞原是来自宫廷的一种歌舞表演。近百年来流传于民间，发展成一种以女子独舞为主，配有男丑角插科打诨的说唱舞蹈。阿迎舞无固定剧情，内容灵活自由，演出短小精悍，颇受群众欢迎，是民间红白喜事及各种喜庆活动中最常见的艺术表演形式。

民间舞蹈　缅甸民间舞以各种鼓舞为主。有瑞波大鼓、长鼓、兄弟鼓（双鼓）、短鼓、象脚鼓、背鼓等鼓舞；它们大多产生于农事活动和宗教活动之中。此外，民间还流行表现各种神兽偶像的舞蹈。

缅甸各民族舞蹈，各具特色，并有广泛的群众基础。每逢喜庆节日，如缅族、掸族的泼水节时，除专业团体的演出外，城乡普遍举行群众性的歌舞比赛或庆祝表演活动。又如克钦族的木瑙盛会和克伦族过新年时，村民都要通宵达旦地唱歌跳舞。

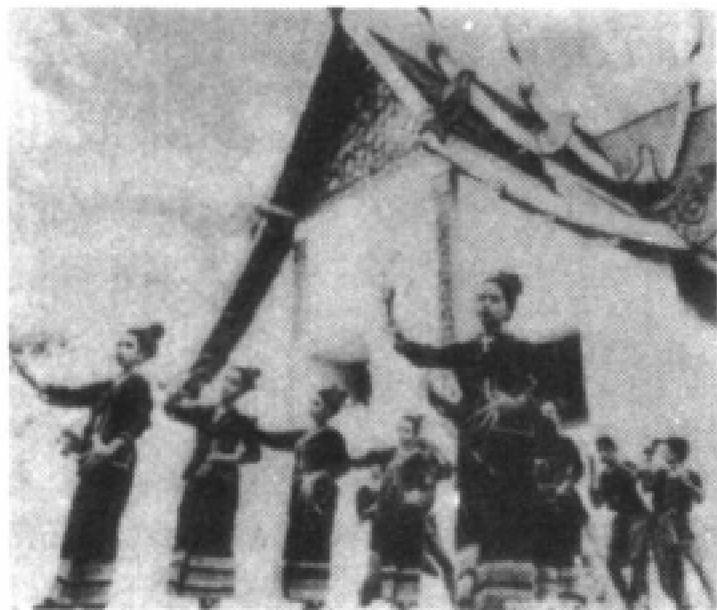
独立后的缅甸历届政府曾授予优秀舞蹈艺人以“著名艺术家”称号。1952～1953年先后在仰光、曼德勒成立歌舞学校，专门培养现代缅甸舞蹈人才。

【泰国舞蹈】

民间舞蹈（folk dance of Thailand）泰国是多民族国家，境内泰、老挝、高棉、马来各族人民能歌善舞，民间舞蹈丰富多彩，主要有南旺舞及泰国北部、中部、东北部和南部的民间舞蹈。

南旺舞即圈舞，是民间集体舞，原属

泰国东北民间舞“笙”的一种；第二次世界大战后在全国广泛流行。泰国政府为繁荣民族文化，将“笙”的19种基本舞步归纳、提炼为10套南旺舞的基本动作，在全国推广。南旺舞舞姿端庄，步伐轻盈，手势优美。舞时男女成对，一步一趋，女子以面颊、上身、手臂向男子作情致委婉状，男子则以双臂拱护女子，在其周围环绕而舞。南旺舞的每套动作，各有相应的音乐和歌曲伴奏，较著名的歌曲有《好月光》、《嘿嘿哈》、《十二月月儿明》等等。南旺舞也是东南亚各国男女青年喜爱的交谊舞。



泰国长甲舞

长甲舞、蜡烛舞、北方舞分布于北方清迈府一带。在古代，这些舞蹈属宫廷舞范畴，现已流行于民间，在节日礼佛时表演。该地区与缅甸毗邻，同一民族分居边境两侧，所以泰国北部民间舞蹈带有缅甸舞蹈的色彩和情调，如长甲舞的服装是黑红相间，十指套戴金色长甲，椎髻悬垂花蔓，与缅甸舞服饰相近。蜡烛舞表演者双手挂明烛而舞，身体弯扭蹲伏，手臂作方形屈伸，与缅甸舞相仿佛。泰国中部的兰达舞、特腾舞、竹竿舞，反映了该地区人民爽朗幽默的性格和质朴达观的风貌。兰达舞主要形式为男女边对唱边舞蹈。如《划船歌》的表演者，需一边对歌，一边做划桨撑蒿状的舞姿。特腾舞其名称取自该舞的鼓声，男舞者身背象脚鼓与女舞者对舞，由木琴、锣、钹、铃等打击乐器伴奏，情绪热烈欢快。竹竿舞将竹竿平放或呈井字形置于地面，由握竿人碰撞竹竿，表演者在竹竿间隙舞蹈，竹竿夹击的速度由缓到急，舞步由简到繁，情绪欢快活泼。特腾舞和竹竿舞是民间常见的娱乐形式。

“笙”为泰国东北部著名民间舞蹈，共19种舞蹈语汇。“笙”原意为“跳”，是民间舞蹈的统称。它包括捕鱼舞、饭篮舞等。表现农民田头送饭、河塘网鱼，采撷野菜等农村生活情景。舞蹈开头是一段引子，由表演者随着象脚鼓、芦笙的伴奏边舞边唱，之后，男女结伴起舞，并随着小铙钹的节奏变化而改换动作。此舞节奏鲜明，舞步洒脱流畅，表演风趣滑稽。

流行于泰国南部的诺拉舞足泰国舞蹈最古老的形式。广义是泛指泰南舞蹈，狭义是专指起源于南方的洛坤。诺拉舞舞姿婀娜妩媚，造型具有雕塑性，舞步细腻多变，富于韵律感，尤以手臂的千姿百态著称。泰国孔剧、洛坤剧的表演程式，都受到诺拉舞的影响。泰国南部地区还流行西维猜舞，虽经历代王朝更迭，此舞至今保留着马来舞蹈修长的舞姿造型和舒缓的踮脚舞步等固有的风格。

孔（khon） 泰国假面舞剧。“孔”字含有哑剧之意，是专演史诗《拉玛坚》的剧种。《拉玛坚》是印度史诗《罗摩衍那》流传本的泰文译名。孔来源于泰国皮影戏，也是皮影艺术的变体与发展。它的舞蹈语汇、面具和装饰均和泰国古老的皮影戏相似。孔流布泰国中部已有300年历史。其著名剧目有：《诱拐息达》、《漂尸》、《填海筑路》、《拉玛坚在森林中》、《哈努曼志愿者》、《息达五次历险》等。

孔剧演员以手语和基本舞姿表达剧情。这些手语和舞姿是艺术家将生活中的

动作加以提炼、美化而形成的规范表演动作，也是孔剧的主要表演手段。手语可分3类：①象征接受、拒绝、呼唤等动作的



泰国《灯舞》

手语。②表达爱情、愤怒、嫉妒等感情的手语。③模拟行走、端坐、敬礼时所配合的手语。

孔的舞姿共有68式，主要包括神仙合十、四面梵天、鹦鹉回巢、玉兔赏月、梵天造物、闲庭漫步、苍龙戏水、大象斗牙、鱼儿观海、天鹅摆步、狮子耍尾、深林走虎、大象践草、孔雀开屏、猿猴穿林、天神耍矛等。孔剧演员的基本功程式严谨，初级的称“麦塔”，是训练身体动律和舞姿造型的动作组合；高级动作称“麦布”，是可以独立表演的舞蹈片断。“麦布”要求演员根据配歌的内容带着表情舞蹈，它包括32式、68式深浅程度不同的两种形式。

孔曾有过多种表演形式，现在只传有5种：①广场假面剧，②民间假面剧，③幕前假面剧，④宫廷假面剧，⑤现代假面剧。幕前假面剧的表演形式类似泰国皮影戏，演员需要在白色幕布之前表演，前4种假面剧不设幕、场，只有现代假面剧才分幕演出并加进灯光与布景。

孔剧除生、旦角外，其他角色需戴上表明人物身份的面具。神猴哈努曼共有30多种面具。十面魔王托萨干的面具多达百余种。这些面具色彩鲜艳，制作精巧，是珍贵的工艺品。孔剧服饰，镶满珠玉，帽作宝塔状，手腕、脚踝皆套戴金镯。其服饰基调为金黄色，这是佛教（黄教）所崇尚的颜色。但每一角色又有其固定颜色，如十面魔王的服饰和面具皆为墨绿色；神猴哈努曼则用白色服饰和面具；拉玛王子一般用墨绿色服饰等。但不论哪种舞服都以金色绦带饰边以显示神仙皇族的富丽堂煌。

孔由著名的“五件乐”乐队伴奏。即：传统乐器笛子、套锣、木琴、鼓（双面鼓、两套鼓、单鼓）、响铃。孔的音乐继承暹罗音乐的传统风格，曲调缠绵委婉，深邃古朴，不同的情节和舞段配有不同的曲牌，如漫步调、悲叹调、爱慕调等。幕侧有歌唱队以泰文诗体韵白唱和。

洛坤（lakon）　泰国民族舞剧剧种。“洛坤”即舞剧之意，它起源于泰国南部，盛行于泰国中部。演员一般不戴面具，表演自由活泼，可边道白边舞蹈，也可有丑角即兴插科打诨，借题发挥。其表现内容多取自宫廷轶事，英雄传奇以及现代题



“鹦鹉回巢”的舞姿

材。著名剧目有：《玛诺拉夫人》、《素瓦那·洪王子》、《伊瑙传奇》等。

洛坤曾经历了曲折的发展道路。洛坤差德里，是最古老的洛坤形式。其主要剧目《玛诺拉夫人》（即傣族民间神话《召树屯与楠木婼娜》的故事），演出时只需两人，1人扮演玛诺拉夫人，另1人扮演丑角兼演隐士、妖魔、鸟兽。演出一般在村寨或城镇空地举行。乐师、歌唱者坐在席子一角，席中央便是表演区。不用布景，只有一条长凳作为演员的座位，也可作为象征性的道具；但角色服饰华丽。这一舞剧形式传到泰国中部后，进入宫廷的被称为"洛坤·奈"，即内洛坤或宫廷洛坤。流传民间的被称为"洛坤·诺"，即外洛坤或野洛坤。内洛坤角色全部由女子



洛坤

扮演，外洛坤角色全部由男子扮演。皇室明文禁止民间女子表演洛坤。曼谷王朝拉玛四世（1851~1868）废除禁令后，外洛坤才由男女演员同台合演。由于历代皇族贵戚的重视和艺人们的提炼加工，其艺术技巧日臻完美，表演技艺逐渐规范化。洛坤从民间传入宫廷又返回民间，经历了长期的艺术实践的锤炼，已发展为泰国独立的一门舞蹈艺术。它造型丰富，舞步细腻，道白精彩，动作韵律感强。洛坤也用泰国孔的"麦塔"、"麦布"作为演员基本训练的教材，其音乐伴奏与孔大体一致。

洛坤和孔是泰国人民衷心喜爱的剧种，它们的艺术表现手段，舞蹈语汇有许多相似之处，但也有所不同，可概括如下：

①表现内容不同。孔只演史诗《拉玛坚》这一传统剧目，洛坤所表现的题材却广泛得多。

②表现形式不同。孔的人物需戴面具表演，不用道白，洛坤的人物不戴面具，在适当场合可用道白。

③舞蹈风格不同。洛坤和孔皆属注意舞蹈造型的软舞类型的舞蹈，但比较起来，孔更强调造型的刚健和力度，洛坤更强调动作的韵味和流畅。

④孔表演程式严谨、语汇规范，是继承泰国文化传统的典范。洛坤到近代，随着时代的变迁还在不断发展，现代洛坤吸收欧美话剧艺术滋养，经过文艺家的不断创新改革，在泰国文化固有传统的主干上，已派生出反映现代泰国人生活的新型戏剧艺术。

【马来西亚舞蹈】

(dance of Malaysia)　马来西亚地处东南亚，其舞蹈和东南亚其他马来族的舞蹈一样，具有轻快流畅、婀娜多姿的特点。马来西亚舞蹈可分为4类：

宫廷舞蹈　15~16世纪初马六甲王朝时期，是马来西亚历史上的繁荣时期。宫廷舞蹈在这一时期得到迅速的发展，它在马来民间舞蹈的基础上，吸取了泰国、印度尼西亚等国舞蹈艺术的精华而逐渐完善，并培养了一批优秀的宫廷舞蹈艺术家。至今保留下来的有：受泰国宫廷舞影响的阿昔舞；受印度尼西亚苏门答腊宫廷

舞影响的蜡烛舞，带着长甲的依奈舞以及佳美兰朱吉舞等。



巴因舞（伞舞）

戏剧舞蹈 在宫廷舞蹈发展的同时，戏剧舞蹈也得到了发展。与东南亚许多国家的舞剧相同，它只在戏剧中起增加色彩和调节气氛的作用，是戏剧艺术不可缺少的部分。在《玛容》、《麦娜拉》、《麦暮龙》等戏剧中，最精彩的舞蹈大多在戏剧开始时表演，遵守着严格的程式。随着戏剧的发展，它变得越来越短，突出戏剧的开场气氛。

民间舞蹈 大多数民间舞蹈来自宗教的祭祀活动和节日里的娱乐活动，也有一部分是由宫廷舞蹈流入民间演变而成。大致可分为3种：①祭祀舞。原始马来人信仰万物有灵，为了祈祷和祭祀各种神灵而产生了多种祭祀舞。如为祈祝水稻丰收的哈拉舞、感谢丛林的神灵来到人们的领地的古奴干舞、打猎以前的阿迦波市那舞、捕鱼的巴央舞以及班伊人迁移头盖骨时跳的娘迦巴拉和尼莽安都舞等。②鼓乐团舞蹈。在伊斯兰教的传播中，为赞颂真主穆罕默德，建立了鼓乐团，在演奏时要加进舞蹈，如霹雳州的达布斯舞、吉打州和玻璃市州的哈特拉舞和诺该舞以及丁加奴州的罗达特舞等。③社交性的娱乐舞。主要是在节庆或集会时跳，如萨宾舞、麦伊朗舞、朱吉舞、毕玲舞（即盘子舞）等。

现代马来舞 为适应现代人民生活需要而发展起来的舞蹈。如朱吉舞，是马来西亚全国性的社交舞蹈，它有基本的舞步，但在非正式场合，每一对舞伴的舞步又可即兴变化。经加工后搬上舞台表演的朱吉舞，则更加规范和优美。另如阿赛舞，其动作缓慢、流畅而端庄；而伊朗舞则是传统的麦伊朗舞的现代化了的跳法。

马来西亚的舞蹈情调既欢快热烈又具有东方舞蹈的细腻含蓄色彩。手臂动作变化多，强调身体造型的曲线美。伴奏以小佳美兰乐队和马来盆鼓为主，也有加上小提琴、手风琴等。舞蹈服装以马来民族服装为基础，增加装饰性，色彩华丽。

20世纪60年代以来，马来西亚还编创了一些舞剧及代表全国13个州的不同风格的舞蹈。其中较有特色的是反映北部地区吉打州农妇欢快劳动的米鲁舞，表现吉兰丹州男女青年放风筝的瓦鸟布兰舞，表现南部马六甲地区男女青年爱情的巴因舞（伞舞）以及表现男子尚武精神的锡拉舞等。

此外，马来西亚东部沙巴州山族的土风舞和沙捞越州的男子舞蹈大东朱落舞，还保留着马来族原始舞蹈的风貌。

【菲律宾舞蹈】

（dance of Philippines） 菲律宾地处亚洲东端，有千岛之国的美称。它有悠久的历史和文化传统，1521～1896年，它一直受西班牙的殖民统治，这使其相当一部分舞蹈艺术带有明显的西班牙色彩，有的已和民族传统融为一体。但在边远地方，如吕宋岛的北部山区和南部穆斯林聚居地以及一些小岛上，仍然保留着土著民间舞蹈。菲律宾舞蹈可以分为4大类。

乡村舞蹈 菲律宾最有代表性的民间



竹竿舞

舞蹈，也是它独立后整理加工的舞蹈。这种舞蹈把外来风格与本民族风格融为一体，具有浓郁的生活气息，表现了久经苦难的菲律宾人民乐观、热情、豪爽的性格。它深受人民群众喜爱，并得到广泛的推广普及。乡村舞蹈中著名的有：竹竿舞、班当果舞、鸭子舞、索毕利舞、捕虾舞、长凳舞等。

北部山区舞蹈 北部山区现在仍为酋长部落，信仰多神教，歌舞是人们生活中不可缺少的组成部分。在种稻、收割、婚嫁、驱病和丧葬活动中，都有歌舞相随。这种舞蹈，女性含蓄庄严，男性威武慓悍，反映出艰苦生活的长期磨难。不同部落，舞蹈动作大同小异，表现出文化、宗教信仰的一致性。经专业人员的加工提炼，创作出《水罐舞》、《婚礼舞》、《节日舞》等，都已搬上舞台，以其浓郁的土风色彩吸引着观众。

南部棉兰老等地区的穆斯林舞蹈 这个地区的文化，属公元初期受印度文化影响而形成的马来文化圈。当地人主要信仰14世纪传入的伊斯兰教，因而舞蹈也受到伊斯兰文化的影响，带有浓郁的宗教色彩。这里除了民间土风舞外，还保留了宫廷舞蹈，代表剧目为《辛基尔》，是由王族史诗改编的，表现王子寻妃的经历。舞蹈高雅端庄，表演者面部表情庄严，眼帘低垂，感情内蕴，显示了伊斯兰文化的神秘色彩。其他舞蹈还有克扎都拉套舞，碧拉舞、昆套欧舞和长甲舞等。该地区的舞蹈注重手臂和手指的动作，韵律柔韧细腻，下肢屈膝，脚趾上翘，有时还向两侧出胯，舞姿呈曲线形。

西班牙风格舞蹈 从节奏到舞姿，都具有西班牙舞蹈开朗、泼辣的特点；但较西班牙舞蹈更为轻盈、柔美。表演者身着菲律宾化的西班牙服装，通常手持竹制响板。其主要舞蹈有：求爱舞、亚来舞、巴爱巴爱得马尼舞等。

菲律宾还有其他一些不同种族的舞蹈，如分布在巴丹、赞巴尔斯和塔尔拉克等山区土著黑人宗教舞蹈和充满生活情趣的哑剧性舞蹈土豆舞、蜜蜂舞等。在棉兰老、苏禄群岛散居的非穆斯林教派人，也有自己的土风舞。

20 世纪 60 年代以来，菲律宾各地建立了许多专业和业余的舞蹈团体，他们在整理和发展菲律宾舞蹈上作出了贡献。菲律宾现代舞和芭蕾也有所发展。



菲律宾南部穆斯林地区的舞蹈辛加提

【印度尼西亚舞蹈】

巴厘古典舞蹈（classical dance of Bali） 印度尼西亚巴厘岛的传统古典舞蹈。巴厘岛上的男女老少都酷爱音乐舞蹈，大小村子里都有乐队和舞队，每逢宴会或宗教节日都有舞蹈表演，这已成为巴厘岛人的一种传统习俗。

巴厘古典舞蹈深受印度文化的影响，由于世代相传和艺术家的不断创新，形成了独特的表演风格和特点。它要求舞蹈者在直立或半蹲的舞姿中，保持腰、臀部侧曲的姿态，头部可以自由摆动，眼睛左顾右盼，灵活传神，手指随着音乐左右摆动并不断颤动。

巴厘古典舞传统剧目的内容，大多取材于印度史诗《罗摩衍那》和《摩珂婆罗多》的故事，有的也来自其他文学作品。在带有舞剧性的作品中，常穿插对话，或在幕前介绍剧情；有的在对话时配有音乐。

巴厘古典传统舞蹈的剧目非常丰富。如山哈央舞，这是流传至今最古老的一个



印度尼西亚巴厘岛上的《鬼魂附体舞》

宗教舞蹈，是当发生流行病疫，或遇天灾人祸时跳的舞蹈。通过舞蹈表现了神和人之间的联系。舞蹈者在伴唱队唱着神的名字时出场，向人们洒圣水，以表示神的保佑。舞蹈经常由不满 12 岁的两个女孩子演出。形式也各有变化。在有些地方山哈央演出时，少女亦脚在火上跳，一直跳到昏昏迷迷、神志不清。也有的站在男人肩上跳，男人来回旋转，姑娘们却不会掉下来，因此认为是神灵附体。这种舞蹈往往是在晚上表演。

列冈舞至今仍是巴厘古典传统舞蹈的代表作品，由 3 位年轻的女演员扮演。扮演侍女的演员先出场，手拿折扇舞一段，在将扇子交给两位公主后，她即消失到幕后，正剧才正式开始。剧情是描写拉森姆王和达哈的故事。

班耐舞也是一种有情节的祭祀舞蹈，通过少女们到陵庙中礼神，接受陵庙主持人祝福的情节，表现了少女们对神的一片虔诚。这个舞蹈有着浓郁的宗教气氛，肃穆端庄，充满了静谧美。舞蹈曾进入过宫廷，现在常作为晚会的第一个节目，用以表示对观众的祝福。

扎克舞又称猴舞，是一种仪式性的男子群舞。表演者围成圆圈盘腿席地而坐。他们不带头巾，赤裸上身，挥舞手臂，发出“扎克扎克……”的声音。

此外，格巴耶尔舞、藏额尔舞、巴里斯舞等都是有着浓郁宗教色彩的仪式性舞蹈。

巴厘古典舞蹈的音乐用传统的铜制“佳美兰”演奏。

爪哇古典舞蹈（classical dance of Java） 印度尼西亚爪哇岛传统的古典舞蹈。主要流行于中爪哇和西爪哇，它对印度尼西亚舞蹈艺术的发展，具有重要影响。西爪哇古典舞源于万隆一带，以异他族为中心，形成独特的流派。中爪哇古典舞也有日惹和梭罗地区之别，并有其各自的发展历史。

10 世纪，爪哇岛文化艺术蓬勃发展，舞蹈大多模仿动物的动作，如至今可以看

到的《乌格尔·卡迦·珴林》是模仿大象动作的舞蹈；《安路达》取材于鹫鸟的动作。还有一些表现植物和大自然动态的舞蹈。12世纪后，爪哇古典舞蹈开始取材于文学故事中的某些情节，后来发展为表现完整的故事，着重表达人物的思想感情。1918年前，爪哇古典舞蹈只在宫廷表演。第一次世界大战末期，古典舞蹈摆脱宫廷局限，得以在宫廷之外广泛流传。

爪哇古典舞的题材，大多取自哇扬戏（或称皮影戏）中印度史诗《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》的故事。舞蹈的造型和表演风格与哇扬戏的动作有共同之处，程式比较严格，动作要保持两腿半蹲，不屈腰，不前俯后仰，头部不随便摆动，眼睛必须保持一定的角度下视，只在表现战争时，眼神才可随手指的运动而动。爪哇古典舞中手势动作很重要，每一手势都表示一种含意。

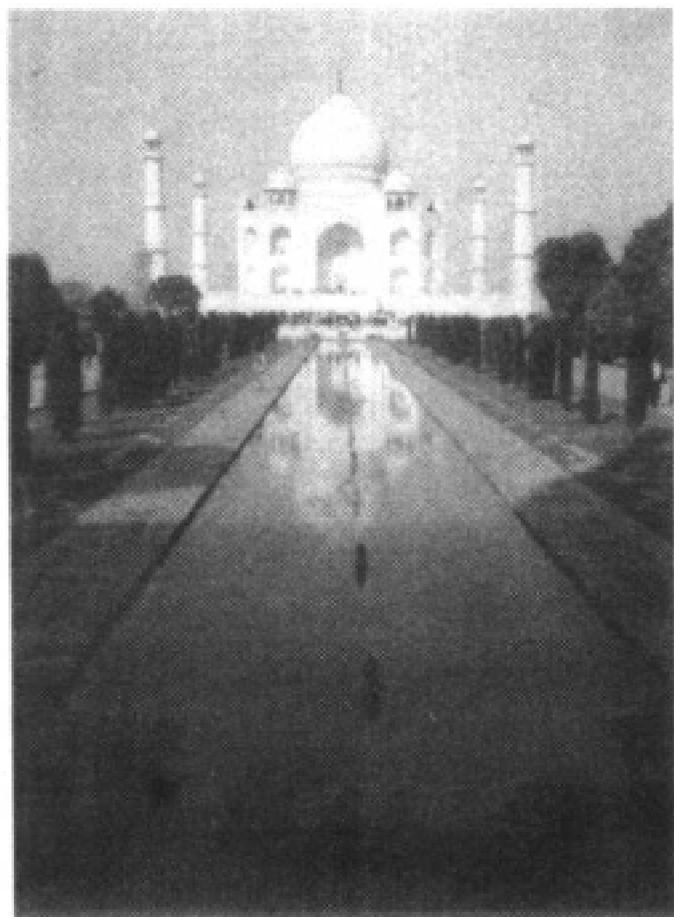
爪哇古典舞蹈用佳美兰乐队伴奏。优秀剧目有：《色里姆比》，是典型的爪哇女子舞蹈，由4名女演员表演，取材于英雄息拉的故事；男勇士舞，是技巧较高的传统男子古典独舞。

苏门答腊民间舞蹈（folk dance of Sumatera） 苏门答腊是印度尼西亚的重要岛屿，这一地区的民间舞蹈，以其丰富多彩、优美抒情而闻名。其中有代表性的有：十二彩舞（东部）、伞舞和蜡烛舞（中部）、长甲舞（南部）、泰雅克·乌莱舞和阿齐舞（北部）等。尤以十二彩舞、伞舞和蜡烛舞著名。

十二彩舞也称十二段舞，是一种群众性的青年男女对舞的集体舞蹈。它是由12段舞蹈组合变化而成，以女子表演为主体，男子做陪衬。用现代乐器伴奏，音乐节拍为$\frac{2}{4}$。舞步变换迅速，动作活泼轻快，花样繁多。伞舞是流行于印度尼西亚的抒情舞蹈，表现一对新婚夫妇相亲相爱的纯真感情。原来由一男一女表演，男声伴唱，后来发展为由4～5对男女表演，其中一对扮演新人。蜡烛舞也称盘舞，这个舞蹈要求演员双手托着点燃烛火的盘子，手上套着指环，边舞边击打盘底，发出清脆的节奏，同时要在跪、扑、俯仰、转腰、扭腕等复杂动作中，保持烛火不灭。

【印度舞蹈】

婆罗多舞（bharata－natya） 印度古典舞派之一。产生于南印度泰米尔纳德邦一带，是印度古典舞中最有代表性的一种。"婆罗多"一词由梵文"表情"、"曲调"、"节奏"3个字的字头组成，所以有人释为"表情、曲调、节奏三者巧妙结合的艺术"。早期的婆罗多舞叫"达西阿塔姆"，因为表演者是寺庙里被称为神的侍女的"黛维达西"。每逢宗教节日，她们在神像前或在祭神的行列里舞蹈，逐渐形成了婆罗多舞蹈的雏型。18世纪后，婆罗多舞进入宫廷，经宫廷4位音乐舞蹈大师的加工提炼，逐步形成现在的婆罗多舞。



巧夺天工的印度文化瑰宝——泰姬陵



婆罗多舞的舞姿

婆罗多舞动作刚劲有力，棱角鲜明，变化多，速度快；要求手、眼、身、法、步的严格配合，注重面部表情喜、怒、哀、乐的瞬息变化，是一种技巧性很强、难度很大的舞蹈。一场完整的婆罗多舞蹈的表演，至少包括6段，通常只由一名女演员表演。每一场表演少则3小时，多达5~6小时。婆罗多舞蹈通常由以下6段舞蹈组成：①“阿拉瑞普”，表示对神的祈祷和对观众的致意。“普”又有花的意思，表示舞蹈者的动作和表情由眼、颈、肩直到手臂和全身，由小到大，象花儿一样逐渐开放。这是一段纯舞蹈，通常只表演3~5分钟。②“贾提斯瓦拉姆”，是一段较“阿拉瑞普”更为复杂的纯舞蹈，由“贾提”和“斯瓦拉姆”两部分组成。“贾提”只随着鼓的节奏舞蹈，“斯瓦拉姆”则要合着音乐伴奏而舞。贾提斯瓦拉姆由5~6个不同的舞蹈组合构成，要求表演者动作熟练、优美。③“沙布达姆”，通常是用以赞颂神或国王事迹的舞段，音乐伴奏除乐器外，还必须用泰鲁古或泰米尔语的歌伴唱。表演者要根据歌词内容做喜、怒、哀、乐的面部表情和手语动作。④“万纳姆”，这段舞蹈在婆罗多舞中占有很重要的地位，是婆罗多舞蹈中动作最复杂、感染力最强的舞段，要求表演者完全靠动作和不断变化的面部表情及手语介绍故事的全部情节。还要求表演者戏剧性地同时扮演几个不同角色，在每段戏剧性的表演之间，穿插有技艺水平很高的纯舞蹈片断，这是婆罗多舞中最为生动多彩的片断。⑤“巴达姆”，是婆罗多舞中较抒情和轻松的舞段。舞蹈由一段对神的赞歌伴唱，通过表演者的手语和丰富的面部表情以及肢体动作表现歌词的含意。⑥“提拉那”，是一段技巧很高的有音乐伴奏的纯舞蹈。它是婆罗多舞的最后一段，要求表演者动作迅速、激烈、灵巧、多变，并且一气呵成，在闪电般的速度中结束。

卡塔克（kathak） 印度古典舞派之一。“卡塔克”意为“讲故事者”。该舞流行于印度北部广大地区，最早由吟诵神话史诗的职业说书人创造，他们在讲故事时配上音乐和舞蹈动作，逐渐形成了卡塔克舞蹈。随着信仰黑天神克里希纳宗教运动的扩展，在北印度形成了表现克里希纳故事的歌舞剧。后来这种舞剧被引进宫廷。穆斯林在北印度建立统治后，这种舞蹈又受到穆斯林文化的影响，逐渐演变成现在的卡塔克舞。

卡塔克舞分为勒克瑙派和斋普尔派。勒克瑙派表情细腻，动作优美；斋普尔派节奏多变，强调旋转和脚部技巧。卡塔克舞通常由许多不同节奏和气氛的舞段组成，包括祈祷部分，起始的造型部分，舞蹈的开始部分；显示技巧部分，舞蹈表情部分，表现故事情节的部分等。表演者对舞蹈的段落、内容可以自由取舍或发挥。手与臂的动作柔美自然，着重足部技巧，舞蹈者脚踝系有100~200个脚铃，在做各种变化的打点动作时，脚掌快速交替打响地面，使脚铃发出清脆的响声。舞蹈者



卡塔克舞

还不时停下来介绍表演段落的内容和节奏，然后将吟诵史诗的节奏用舞蹈动作表现出来。有时音乐与伴唱全部停下来，由鼓手与舞蹈者表演一段竞技性的节奏对话：鼓手即兴打一段鼓点，舞蹈者立即用脚点重复这一段节奏；反之，舞蹈者即兴打一段脚点，鼓手也立即用鼓点再现出来，随着情绪的发展，节奏和动作都逐渐加快，推向高潮。每一段舞蹈的结尾，经常是在连续多次的快速旋转中嘎然静止在不同的造型上。卡塔克多以独舞形式表演，也有双人舞、群舞和舞剧。以典型的北方印度斯坦音乐伴奏，乐器有塔布拉鼓、萨伦吉、笛子与小提琴。

卡塔卡利（kathakali）　印度古典舞派之一。也是印度舞剧的一种形式。“卡塔”意为故事，“卡利”意为表演。卡塔卡利形成于 17 世纪初印度西南部喀拉拉邦的农村，它以戏剧性的演技、丰富的表情、激烈的舞蹈动作和浓重的宗教情绪为主要特征。

卡塔卡利沿袭了喀拉拉邦古代梵剧的主要形式和风格，如 10 世纪的梵剧库蒂雅塔姆以及 14 世纪的克里希纳塔姆和 17 世纪初的罗摩纳塔姆，都被认为是卡塔卡利舞剧的始祖。现在的卡塔卡利舞剧比古代梵剧已有不少改进，演员不再自己背诵和演唱诗文，而由歌唱者伴唱；在剧情的处理和服装方面，也更为完美、华丽。然而，它至今还保留着用梵文演唱的特点，是现在印度舞蹈艺术中唯一还用梵文演唱的剧种。

卡塔卡利舞剧的剧情多选自《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》两部著名印度史诗。主题大都是描写神或英雄人物如何战胜邪恶的斗争，具有强烈的宗教色彩。卡塔卡利通常是在乡村寺庙旁的露天舞台上表演，表演前以一阵激烈的鼓声宣告演出开始，紧接着是两位男歌唱者用歌声祈祷演出的成功。之后，一块长约 2 米，宽约 3 米的帷幕由两人拉到舞台中心，在整个舞剧中帷幕的上下扯动，表示场景的变换和对一个新上场的角色的介绍。在又一阵更强烈的鼓声之后，是祈祷舞和一段与开场相似的颂歌，赞颂即将上场的英雄或神。这些程式表演完毕之后，其他角色才陆续登场，舞剧正式开始。通常演出从傍晚开始，直到黎明来临。遇到重要节日，就要通宵达旦地持续演出 10 多天。如在城市舞台演出时，除序幕外，要对正剧作很大的压缩。

卡塔卡利的主要特征是它强烈的戏剧性。表演者运用 24 个基本手语和眼、眉、脸、颈等面部变化，构成一套表情的示意动作，它们是剧情和人物感情交流的重要手段。而在每段戏剧表演之间，通常要加上一段纯舞蹈片断，演员要做很多快速转身、急速旋转、单腿平衡、跳跃、大蹲踏步，以及用脚跟、脚掌和脚侧完成的各种脚点。这些高难动作，形成了卡塔卡利男性舞蹈健壮、英武的特征，在整个舞剧中

起重要的烘托作用。

伴奏乐队通常是 4 人，两位吟诵者（兼打 1 镲，1 锣）和两位鼓手。富有特殊戏剧效果的各种脸谱，是卡塔卡利舞剧的重要特点。不同角色有不同的脸谱，但只以人物类型划分。如英雄人物为绿色；反派人物为红色并在鼻尖、额头上加白色圆球；正面女角为肉色；猎人为黑色等。

卡塔卡利的表演者在喀拉拉邦村民中是世袭的，按传统习惯，剧中角色均由男性扮演，女角也由年轻漂亮的男子扮演。现在这种舞剧已经在城市中流行，有些角色已开始由女角扮演。

曼尼普里（manipuri） 印度古典舞派之一。流行于印度东北角的曼尼普尔地区。这个地区的舞蹈，种类很多，风格各异，主要有以下几种：

拉依·哈诺贝意为“神的节日”，是当地梅特族人的著名传统舞剧，也是曼尼普尔地区最古老的舞剧形式之一，属于宗教仪式舞。每年拉依·哈诺贝节日期间，在庙前广场上表演，届时全村男男女女都参加演出，要连续演 10 多天。每天的演出有不同的主题，除赞颂神外，还表现纺织、缝纫、丰收、玩球、捕鱼等生活的情节。其中最脍炙人口和富有浪漫主义色彩的片断，是一对青年恋人的悲剧双人舞《戛姆巴和托依贝》人们把这对忠贞的男女青年视为大神湿婆和雪山神女的化身。

拉斯·里拉是曼尼普尔地区具有代表性的舞蹈之一，这种舞蹈是在 18 世纪初一个强烈的宗教浪潮进入曼尼普尔之后产生的，具有浓厚的宗教色彩，后来又得到了曼尼普尔国王婆格雅·钱德拉的保护和发展，亲自为拉斯·里拉设计了服装。拉斯·里拉专门以大神毗湿奴的化身黑天和牧女罗陀的爱情和生活趣事为内容，舞蹈动作纤细、雅致，脚触地时轻而无声、手腕和手臂动作柔软，连绵不断，甚至每个手指头都能单独表现微妙的感情；躯干动作自然松弛，眼光柔和内含。这种不以脸部表情而以身体动作来表达情绪的特征，赋予舞蹈浓郁的抒情色彩。

按传统习惯，拉斯·里拉在不同的时间和季节表演均有不同内容，每年 3 月霍丽节时，在拉斯门达拉庙前表演“瓦桑塔拉斯”，庆祝春天来临；8 月新月当头，表演“贡贾·拉斯”，表现黑天和牧女罗陀在花园相会的情景；而 10 月月圆时，则表演“玛哈·拉斯”，表现黑天在美丽的月夜和罗陀以及牧羊女跳舞取乐的情景。

其他以黑天为主题的还有“尼蒂亚·拉斯”、“乌鲁克哈·拉斯”和“戈西塔”、“康都克海”等。

觉韧姆是一种充分显示男性健美的舞蹈，具有高深而精湛的技巧。觉韧姆又包括彭·觉韧姆，一种鼓舞；戛塔尔·觉韧姆，一种钗舞和库巴克谢·觉韧姆，是以拍手加强气氛的舞蹈，这些舞蹈，起初大多由男性舞蹈者表演，近年来越来越多的女演员也参加表演，此外，曼尼普尔地区还有剑、矛等武士舞，以及丰富多采的各种部落舞蹈。

奥迪西（odissi） 印度古典舞派之一。产生于印度东部的奥里萨邦。印度古代舞蹈经典著作《戏剧学》、《姿态镜铨》对此都有论述，在奥里萨古老神庙的石雕上亦有充分的反映。这种舞蹈起源于印度教庙宇，由神的侍女在敬神和庆祝节日时表演。奥迪西在 150 年前曾一度衰微，后来只留下一个松散的长段子。至 20 世纪 50 年代，经专门舞师对奥迪西舞蹈进行了加工整理，形成一套程式。奥迪西的舞段主要有：起始部分的“曼格拉贾兰”；展开部分的“巴拉维”；表演部分的“阿皮纳维”及结尾部分的“慕克沙”等。奥迪

西舞以舞蹈者躯体的“三道弯”造型著称，动作柔软，体现一种典型的印度教石雕的优美姿态。舞蹈题材主要是描写大神毗湿奴的化身黑天和牧女罗陀的爱情故事。音乐的节奏和旋律糅合了北印度斯坦和南方卡纳塔克派音乐的特色。



库吉普迪舞

库吉普迪（kuchipudi） 印度古典舞派之一，是印度安得拉邦的传统舞蹈。因起源于安得拉邦的库吉普迪村而得名。

16～17世纪开始，库吉普迪古典舞蹈只以舞剧的形式进行演出。内容大多取材于印度教经典《薄伽梵往世书》中大神毗湿奴的故事。最著名的舞剧是《婆玛·卡拉巴》，描写毗湿奴化身黑天和他的情人婆玛相爱的故事。舞剧中报幕员和角色对话，是库吉普迪舞剧的另一特点。

几个世纪以来，库吉普迪村的男子，特别是婆罗门种姓的男子是这种舞剧的表演者。他们的职业就是在安得拉邦的各村巡回表演。舞剧中的男女角色，均由男子担任。后来，库吉普迪也流传到印度其他一些邦。到20世纪60年代，库吉普迪才作为独舞形式在舞台上表演，同时，女演员也开始登台。所表演的独舞节目，多选自原库吉普迪舞剧中的片断。库吉普迪气氛热烈、活泼、动作灵巧，强调体态的曲线美，并具有特殊的音乐旋律和节奏。近年来，库吉普迪的舞蹈家们又整理和创作了一些具有库吉普迪独特风格的独舞。例如：由一名女演员站在铜盘上或水罐上表演的舞蹈，以及由一名女演员边跳边用双脚在舞台上铺的油墨布上画出狮子或孔雀图象的舞蹈。

【巴基斯坦舞蹈】

（dance of Pakistan） 巴基斯坦地处印度河谷，是世界文明发源地之一。其舞蹈在数千年历史的演变中兼容并蓄了西亚、南亚等许多民族的宗教文化，形成了独特风格。巴基斯坦舞蹈可分为古典舞蹈和民间舞蹈两大类。

古典舞蹈以卡塔克为其代表。

民间舞蹈长期以来一直是巴基斯坦人生活中的重要组成部分，由于民族、地理环境、气候条件的不同，各地区的舞蹈有着许多特有的色彩。

珠玛舞 是信德省广为流传的民间舞蹈，一般在婚礼和喜庆节日中表演。这种舞蹈常伴以歌唱民族英雄贾马尔·汗·令德抵抗外来侵略、保卫祖国的故事。舞蹈开始时节奏缓慢，一位歌手边唱边即兴跳舞，其余的表演者附声应合。随着节奏的加快，舞蹈越来越热烈，在拍手、旋转中达到高潮。伴奏多以沙赫奈依吹管和多拉克鼓为主。

蓬格拉舞 是旁遮普省人民在春天播种季节为预祝丰收、感激大自然恩赐而跳的舞蹈。舞蹈往往由一位歌手演唱幽默风趣的歌曲开始，大家在欢呼声中拉起圆圈，舞步不拘一格，可以即兴变化。舞者挥动白手帕，抖动双肩，单脚旋转，相互展开竞技性的表演。伴奏乐器为多尔鼓和钢制夹击乐器基姆达。

哈塔克舞 起源于西北边境省帕坦族

的哈塔克部落。帕坦人民自古骁勇善战，有光荣的斗争传统。这种舞过去在战争前和胜利后的庆祝仪式上表演，通常由几百人围着篝火舞蹈。舞蹈中穿插着空中跳跃、快速旋转等高难技巧动作，其中还有剑术格斗表演。



信德省的珠玛舞

加弗里斯坦舞 是西北边境省最北部山谷中部落的舞蹈。这里的居民自称是公元前4世纪马其顿亚历山大大帝的兵士远征亚洲时留下的后裔。他们严格地保存着独特的生活方式和古老的风俗习惯，过着与世隔绝的生活。其舞蹈以两排男女对舞为主，舞步简单，但队形富于变化。除用鼓伴奏外，舞蹈者常用“噢……”的长音唱出优美的旋律，表达对大自然的深厚感情。

莱瓦舞 是俾路支省沙漠地区游牧民族的舞蹈，节奏沉稳有力，动作开阔大度，通过膝盖的屈伸和腰部的摆动，摹拟了骆驼在沙漠中行走的雄姿。舞蹈者多列成圆圈队形，圆圈中心的鼓手，时而举鼓过头而击，时而骑鼓胯下而击，甚至用脚和膝部重力敲击伴奏，发出震耳欲聋的响声。

【斯里兰卡舞蹈】

康提舞（kandyan dance） 斯里兰卡僧伽罗族传统舞蹈中最有代表性的舞蹈派别，是僧伽罗族文化标志之一。起源于古代康提王国统辖的中央山地地区，故又称为高地舞。数百年来这种舞蹈，在王室、地方酋长和佛教主持人的支持和赞助下，得以保存和发展。原来这种舞蹈是在古洪婆祭神会上表演的祭祀舞蹈。仪式中通过吟诵赞词、打鼓、跳舞、向神灵祭献食品等程序，表达人们驱鬼降魔、祈求神灵保佑的愿望，也从中得到娱乐。维斯舞是在早期神祭会上表演的主要舞蹈之一，“维斯”一词指舞者的头饰象征着原始居民的图腾崇拜。这种舞蹈对康提舞基本动作形态的形成有过重大影响。至今维斯舞仍是康提舞中最主要、最有影响的男性舞蹈。

康提舞可分为古典舞和民间舞两大类。古典舞以万纳姆舞最著名，出现于18世纪纳林德拉辛诃王时期，它以传统的康提舞为基础，并吸收融会了印度南部的舞蹈语汇。瓦纳姆一词源于梵文 varnana，意为摹拟，故又称摹拟舞。它模拟各种禽兽的姿态，以表现诸神的奇幻和以神话故事为主的内容，有的舞蹈也插入了释迦牟尼的佛本生故事。瓦纳姆有18种：①蛇舞（起舞的姿态），②神猴舞，③御象舞，④智神舞，⑤黄莺舞，⑥国王舞，⑦兔舞，⑧孔雀舞，⑨神螺舞，⑩鸡舞，⑪狮舞，⑫双神舞，⑬马舞，⑭鹰舞，⑮舞神舞，⑯武士舞，⑰蛇舞（爬行姿态），⑱世尊舞。瓦纳姆是舞蹈、诗歌和音乐的合成体。每种瓦纳姆有不同的节拍，舞蹈有固定的程式，按音乐的顺序可分为6段。瓦纳姆是斯里兰卡古代艺术家长期对大自然生活观察体验创造的。它们不仅通过艺术夸张的浪漫手法模拟动物的外在特征和拟人化的性格，而且具有很高的艺术性，成为康提舞中的艺术珍品。康提舞中还有表现古代军事操练的金环舞和吾达吉舞；表现男性技巧的筋斗舞；向天神祈求保护的

供献舞等。

民间舞则多表现世俗生活和劳动情景，如收割舞、采茶舞、汲水舞、棍棒舞等。

传说康提舞动作属于湿婆神创造的健舞类，其主要动作特征为两腿分开半蹲，腰部下塌。其基本功分腿功和手功。下身动作沉稳有力，手臂基本平举胸前，手掌里外翻动，动作棱角分明，头随体、眼跟手，全身和谐一致。

康提舞的伴奏以橄榄形的凯得鼓为主，可用64种不同的节奏伴奏。舞蹈服装以精美的维斯服饰著称。

斯里兰卡独立以来，建立了艺术学院、舞蹈学校和专业演出团体。康提舞在继承传统舞蹈的过程中不断创新，日臻完美。

鲁呼奴舞（ruhunu dance）　斯里兰卡僧伽罗族传统舞蹈。流行于南部和西部沿海低地区域，故又称低地舞。



鲁呼奴舞的面具

鲁呼奴舞多是宗教仪式性舞蹈。以舞蹈和哑剧表现人们向诸神祈祷，以求逢凶化吉，或表现诸神驱逐恶魔的情节。舞蹈中的手式动作较康提舞自由松弛，灵活多变，夸张而有喜剧色彩；对话幽默风趣；常插入技巧高难的快速旋转和翻滚动作。这类舞蹈以桑尼舞最为著称，它以18种不同的假面代表了18种不同的难治之症的恶魔。拉特魔鬼舞也是在宗教仪式上表演的，是为不孕妇女求福的舞蹈。

近年来，斯里兰卡艺术家对这类舞蹈进行了挖掘整理，从形式到内容都有所创新，并搬上了舞台。其代表剧目有：《祈祷舞》、《假面舞》、《驱鬼消灾舞》等。

此外，鲁呼奴舞中还有一部分世俗化的民间舞蹈，如少女舞、筛谷舞、汲水舞等。科拉姆舞等情节性舞蹈，多用哑剧似的模拟动作表现，有浓郁的喜剧色彩。这类舞蹈已被近代一些戏剧家吸收到民间戏剧和乡村讽刺剧中。鲁呼奴舞的伴奏以亚克鼓为主，表演时戴上不同特征的假面具。

【叙利亚舞蹈】

（dance of Syria）　叙利亚首都大马士革曾是阿拉伯哈里发帝国的政治、经济、文化的中心，其舞蹈艺术在西亚地区占重要地位，影响很大。叙利亚舞蹈基本可分为“戴别克”（民间舞蹈）和“萨玛哈”（宫廷舞蹈）两大类。

戴别克　又称踏歌舞，它产生于古老的农业劳动和高原游牧生活，广泛流传于叙利亚各地。每逢喜庆佳节，人们便群集跳戴别克。其表演队形一般按人的高低一字排开，队首男子手持绢帕，高举挥旋。舞蹈动作粗犷有力，敏捷灵活，多集中于腿、脚部，上身松弛，并有蹦跳和下蹲、前俯后仰等大幅度动作。男性舞者动作激烈，风度英武；女性舞者动作轻盈含蓄。生活在沙漠地带的贝都因人跳戴别克，具有格斗气氛。伴唱的歌词多为以方言传咏的阿拉伯口头文学，世代相传，现已有文字记录。传统乐曲节奏是每6拍为一乐句，后演变为8拍或12拍为一乐句。伴

奏乐器为鼓、手鼓、唢呐、笛子、双管笛子、四弦提琴和坦布拉等阿拉伯民间乐器。根据戴别克创作的舞蹈还有《棉花丰收舞》、《盾牌舞》、《圆圈舞》等。

萨玛哈 是一种以动作节奏表现诗歌韵律的舞蹈。它产生于富有感染力的阿拉伯口头文学的竞赛活动，后流入宫廷，成为宫廷舞蹈。创始者是伊斯兰教苏菲派，至今约有千余年历史。此种舞蹈动作文雅、端庄，无戴别克的蹦跳、下蹲和大幅度的动作。舞者并肩排列，互不相接，队形变化多。萨玛哈原为男子舞蹈，后加入女子，20 世纪后演变为以女子为主的男女混合跳的舞蹈。舞者着华丽的宫廷服饰。其音乐伴奏和歌唱部分，都具有阿拉伯二重韵诗的独特节奏和韵律，其速度由慢渐快，再转缓，又渐快，最后以疾速结束。叙利亚各地的其他舞蹈，还有水罐舞、剑舞、挑战舞以及库尔德人在万伊路兹节跳的传统舞蹈和十二开斯族的哥萨克舞等。大马士革以南的部落在葬礼中跳亡人舞。

【土耳其舞蹈】

(dance of Turkey)　土耳其的传统舞蹈。是在安纳托利亚高原地区多种文化的基础上发展起来的。所反映的内容大多是通过模仿大自然的景象，模拟劳动生产动作，表现人们对生活的热爱、对爱情的追



土耳其传统舞蹈中的女子舞蹈



土耳其传统舞蹈

求、对宗教的虔诚，以及抒发人们在各种喜庆典礼中的欢快情绪。

土耳其传统舞蹈丰富多采，几乎每一地区都有自己的传统舞蹈。北部黑海地带欢快活跃的贺兰舞；西部爱琴海地区抒情缓慢的泽伊贝克舞；东部及东南部动人优美的哈拉伊舞和热情奔放的色雷斯舞以及表现英雄人物性格的巴尔舞，在风格上均有自己鲜明的特点。

土耳其传统舞蹈的动作，男性粗犷豪迈，女性健美灵巧。其特点是上身多保持挺直，下肢和脚的动作则变化万千。在舞台上表演时，多为集体舞。男女人数不限，领舞者手拿方巾，边舞蹈，边发出"豪普"的喊声，以示意动作和队形的变换。站在队形排尾者，手执方巾，照应舞蹈图形的整齐。

土耳其传统舞蹈是人民生活中不可缺少的社交方式之一。每逢重大节日、喜庆丰收、嫁娶仪式，甚至在工人和农民聚会时，只要有人击起达武尔鼓，吹奏起苏尔奈高音管，人们就会情不自禁地从四面八方相继涌来，手舞绢巾，脚踏鼓点，欢快地舞蹈起来。

【苏联民间舞蹈】

(folk dance of USSR) 苏联是一个多民族的国家，丰富多采的民间舞蹈与各民族的性格、生活习俗、环境条件、音乐文化

传统等均有密切联系。从内容看，有反映劳动、战斗、爱情的舞蹈，有欢庆节日的舞蹈、婚礼的舞蹈等；从风格上分，有抒情的、欢快的、竞技性的、英雄气概的、忧郁的、诙谐的等。从民族文化联系的角度看，苏联民间舞蹈大体可以分作以下几类：斯拉夫民族的舞蹈，中亚细亚各民族的舞蹈，高加索各民族的舞蹈，波罗的海沿岸各民族的舞蹈，此外，不少少数民族也有自己独特的舞蹈形式。

在斯拉夫民族的舞蹈中，俄罗斯的民间舞蹈主要是轮舞、竞演舞和卡德里尔舞等。轮舞广泛流行于俄罗斯各地，有古老的传统。它是在圆圈舞的基础上发展变化的集体舞蹈，经常伴有抒情的轮舞歌曲，舞步平稳而流畅，以女子轮舞最为典型。有的轮舞模拟自然形象，如小白桦树等；也有的轮舞速度比较快，或带有游戏性质。竞演舞是即兴性的舞蹈，形式自由而热烈。舞蹈者独出心裁地运用节奏复杂的踏点、蹲跳、旋转、拍打等动作，或单个对单个、或一组对一组、或数人轮流，竞相炫耀自己的高超技巧，而以集体的合舞作为结束。男女均可参加，也有完全由男子或女子参加的竞演舞。卡德里尔舞在乌拉尔地区相当流行，是一种集体对舞，一般是四对或六对舞伴参加。卡德里尔舞由若干段各有特点的舞蹈组成，实际上是一种组舞，舞者按照规定的结构形式逐段表演，而段落的顺序和转换则由一个领舞者来指挥。各地的卡德里尔舞的段落安排和舞步不尽相同，但通常在结尾时都要跳加洛普舞。乌克兰最有特点的是戈帕克舞，它也是一种即兴性的竞技舞蹈，以男子舞蹈为主。常见的动作有碰脚、旋转、男子的蹲跳和大幅度的跳跃等。舞蹈风格热情豪放。另外两种流行的舞蹈与季节有关：春季到夏初，少女们最喜欢跳春节舞，这是一种徐缓、优美的抒情舞蹈；在冬季的游乐活动中，麦切里查舞则是青年们的传统舞蹈，参加者围成大大小小的圆圈，车轮般飞快旋转，象征暴风雪席卷大地，情绪欢快奔放。这种舞蹈在俄罗斯和白俄罗斯也很流行。此外，乌克兰还有一些带有职业特征的舞蹈，如鞋匠舞、裁缝舞等。白俄罗斯流行的主要是集体对舞“利亚沃尼哈”和“克雷扎乔克”等。

在中亚细亚各共和国，民间舞蹈与民族生活的联系十分紧密，其中，反映劳动生活的舞蹈尤其具有特色。如乌兹别克的摘葡萄舞、棉农舞、缫丝舞、绣帽子舞、牧羊舞；吉尔吉斯的打毡舞；塔吉克的打烧饼舞等。这些舞蹈既有具体的内容，又有很大程度的即兴性，特别是在女子舞蹈中，手臂、手腕、手指、肩膀、头和身体动作的表现力很强，且具有鲜明的节奏感，多用手鼓伴奏。在男子舞蹈中，狩猎的舞蹈、表现尚武精神的骑士舞、塔吉克人的刀舞、马刀舞、盘子舞等也都充满生活气息。

在波罗的海沿岸诸国，以波尔卡节奏为基础的成对的集体舞是一种基本的民间舞蹈形式。如拉脱维亚的“鲁察维耶季斯”、立陶宛的木底鞋舞、爱沙尼亚的“约克苏波尔卡”、“英格利兹卡”等，舞蹈动作轻松活泼，并有着有趣的队形变化。摩尔达维亚的舞蹈中最典型的是热情、急速、愉快的摩尔达维亚舞和欢乐舞。二者都是成对的群舞，前者动作和队形变化由一个领舞者指挥，速度逐渐加快；后者则始终快速而热烈。

在高加索各共和国中，格鲁吉亚的“卡尔杜里”是一种庄严、潇洒、彬彬有礼的男女对舞。舞蹈者用急速而平稳的滑行步法沿圆圈行进；女伴庄重、矜持；男伴谦恭而机智，无论女伴怎样变换方向和



列兹金卡舞

姿势，他都要能够形影不离地紧紧伴随，但决不允许碰到女伴的衣襟。这种舞蹈广泛流行，在婚礼宴会上表演尤为典型。另一种著名的舞蹈是达吉斯坦的“列兹金卡”，其中男子用趾尖行走、奔跑、旋转、跳跃的技巧是一种独特的技艺，在国内外均负盛名。在高加索山区，勇敢、慓悍的武士舞“姆赫德鲁利”和反抗异族侵略的“霍鲁米”都是传统的男子舞蹈，动作粗犷、节奏强烈、形象鲜明。

此外，喀山鞑靼人、茨冈人、布里亚特人和顿河的哥萨克也都有各自的性格鲜明的舞蹈。

在苏联，民间舞蹈的搜集、整理和发展工作得到政府的支持和重视，政府通常通过举办民间舞蹈会演来促进民间舞蹈的普及和提高。国家也建立了一些著名的专业的民间舞蹈演出团体，其中最著名的有И. А. 莫伊谢耶夫领导的苏联国家民间舞蹈团、Н. С. 纳杰日金娜领导的小白桦树舞蹈团等。

【波兰民间舞蹈】

（Polish folk dance）　波兰地处欧洲中部，人民能歌善舞，民间歌舞艺术丰富多采，具有浓郁的生活气息，鲜明的民族风格，在东欧民间歌舞艺术中占有重要地位。波兰民间舞蹈以中部马佐夫舍地区的马祖尔舞、南部克拉科夫省的克拉科维亚克舞、沃波奇诺地区的奥别列克舞以及腊维奇的波洛奈兹舞最有代表性，自18世纪起，广泛流行于欧洲各国。其中波洛奈兹舞、马祖卡舞、克拉科维亚克舞一直被芭蕾编导应用于舞剧之中。

波洛奈兹　意即波兰舞蹈，波兰西南部腊维奇地区的民间对舞。音乐节拍为$\frac{3}{4}$拍，常由强拍开始。是由农民慢步舞发展而来，舞步优雅。人数不限，排成行列。舞蹈时，男的右手拉着女的左手，在庄重而缓慢的行进步伐中作相互行礼等礼仪动作。16世纪末为波兰宫廷所采用，常于举行大典或集会时，以两人一组的行列随着乐曲行进。舞蹈具有波兰民族自豪、开朗的性格特点。



波兰民间舞蹈波洛奈兹

马祖尔　波兰中部马佐夫舍地区的民间舞蹈。起源于波罗的海沿岸马祖尔人聚居的马索维亚一带。马祖尔原意是指马祖尔人。后来人们把马祖尔人喜爱的一种民间舞曲命名为马祖尔舞曲。舞蹈由此得名。音乐节拍为$\frac{3}{4}$，较流利，活泼欢快。舞蹈热情奔放，是一种男女双人集体舞形

式。舞步为一种带屈伸行进的3步，步法流畅、舒展。队形变化多样，有穿插、绕行、围圈、双人旋转等。

马祖卡 是波兰的两种民间舞曲马祖卡和马祖列克（用马祖尔舞曲体裁写成的音乐作品）流传到法国后的通称。18世纪起逐渐流行于欧洲各国，并按法国习惯统称为马祖卡。各国的宫廷舞会和舞剧编导们根据波兰马祖尔舞整理加工为舞会舞蹈和舞台形式，也都称为马祖卡。音乐节拍为$\frac{3}{4}$、以重拍落在第1或第2拍为其特点。舞蹈活泼、热烈。舞步以滑步，脚跟碰击，男的单腿跪、女的绕行以及双人旋转等为主。著名舞剧《莱蒙达》、《天鹅湖》、歌剧《伊凡·苏萨宁》中都有马祖卡。著名作曲家F. F. 肖邦曾以此音乐体裁写成多部名作流传于世。

克拉科维亚克 波兰南部克拉科夫省的民间舞蹈。省会克拉科夫是波兰11～16世纪的古都。故舞蹈又被称为古老的克拉科维亚克。音乐节拍为$\frac{2}{4}$，舞蹈轻快有力，富有跳跃性的节奏感。以对舞为基础，男女舞伴对面而立，男子右手扶女腰，女子左手轻搭于男舞伴的右肩上，男女另一手插腰或高举。作骑马行进似的横跨步或双人绕行。舞蹈中常常插以表现男性气概的大幅度跳跃动作，如空中双腿的碰击动作等。舞者服饰华丽，男的帽子插孔雀羽毛装饰，舞蹈有铃鼓伴奏。

奥别列克 流行于沃波奇诺地区的民间舞蹈，以快速的双人旋转和托举技巧著称。音乐节拍为$\frac{6}{8}$，舞蹈奔放、快速，充满激情，有较高的技艺性，是对舞形式的集体舞。舞艺高超者常穿插以特技表演，相互竞赛。舞蹈时，男左女右同方向站立，男右手扶抱女腰，女左手搭男右肩，另一手自由摆动。主要步伐是双人原地由慢至快的急速旋转，做各种技艺性动作，如旋子、跳跪、单腿交替跪转等。

戈拉尔斯克 流行于塔特尔山区的山地民间舞蹈。舞蹈表现了山地人民炽热、粗犷的性格。舞蹈时，男子手持长柄斧做各种快速多变的顿足踏点和腾跃，女子以轻盈灵巧的舞步陪衬，边舞边唱边呼叫，有很强的生活气息和艺术魅力。

波兰著名的民间歌舞团有玛佐夫舍民间歌舞团，成立于1948年，创始人是T. 瑟盖滕斯基及其夫人。该团多次获得国际比赛金质奖，并曾4次访问中国。

【德国民间舞蹈】

（German folk dance） 德国的民间舞蹈与德国的地理、历史、风俗习惯有密切关系，同时也和整个欧洲的舞蹈文化传统紧密联系着。在北方，舞蹈形式比较庄重，在南部则与奥地利的民间舞蹈近似。大多数的德国民间舞蹈历史不超过200年，它们在很大程度上是由华尔兹和波尔卡演变而来。更古老的民间舞蹈是与早期的基督教礼拜活动相结合的轮舞，以及遍及欧洲各地的链舞。在中世纪的德国，随着手工业行会活动的发展，产生了一些具有鲜明职业特征的舞蹈形式。如慕尼黑的制桶工人每7年要举行一次仪式，要跳“铁箍舞”，这种舞蹈有“棚架”、“蛇”、“十字”、“花冠”、“小圆圈”、“列队”和“沿圆圈旋转”等7个传统花样。而刀匠们表演刀舞；布商则表演旗舞等等，他们的服装都有各自的职业特点。农民的舞蹈则比较简单朴素。在特定的节日，如五朔节或降灵节期间，围绕着用鲜花和彩带装饰起来的柱子或象征性的树来跳舞是一种传统，它包含着祈望果树丰收的意思。在

德国南部的巴伐利亚，流行着一种别有风趣的舒普拉特勒舞蹈。它是一种三拍子的



继华尔兹在德国南部和奥地利兴起之后，加洛普出现在德国的北部。舞者们在其中发现，它的舞步出现了一些令人愉悦的变化。

集体对舞，据说是模仿公鸡在母鸡面前高视阔步，炫耀自己以讨好异性的情景。在这种舞蹈里，男伴们用手拍打面颊、肩、胸、肘、臀部、大腿、膝盖、脚跟，以及拍手、捻手指作响、翻筋斗等动作，夸耀自己的灵敏和技艺高超；并时而拉住女伴的双手作出各种生动有趣的动作，并始终围绕女伴边舞边行进。这是欧洲广泛流行的对舞中，性格鲜明技术复杂的一种。在奥地利和瑞士都有相类似的舞蹈在流传。在农民的婚礼聚会结束时跳的“祖父之舞”，是一种诙谐、幽默的舞蹈，有古老的传统。每当人们听到熟悉的曲调，就会喝干最后一杯酒，跳起“祖父之舞”，然后醉醺醺地散去。

【英国和爱尔兰民间舞蹈】

（folk dance of United Kingdom and Ireland）　英国的民间传统舞蹈在英格兰有3类：剑舞、摩里斯舞和乡村舞。①剑舞指手持剑、短剑、匕首或腰刀而舞的一类，是典型的男子舞蹈，通常含有祈求丰收、驱逐妖魔鬼怪、模拟格斗等内容，历史最悠久。最有特色的是用每人手中的剑搭架成某种图案，如玫瑰、锁等；有时还把剑搭成架子，让某个舞者站在架子上。在一种连剑舞（或称“剑柄－剑尖”舞）中，舞者站成圆圈，用自己的剑柄与邻人的剑尖相接，一面舞蹈，一面变换队形和花样。在苏格兰有一种十字剑舞，舞者把两把剑（或一剑一鞘）交叉平置地上，以复杂的舞步在剑间灵活跨越。剑舞在欧洲许多国家都有，形式上也表现出多样性，所涉及的内容却大体相同。②摩里斯舞属仪式性舞蹈之类，是男子舞蹈，多在复活节前、圣灵降临节期间围绕五朔节花柱表演。舞者常穿白色服装，身上或腿上系着铃铛，围绕着他们崇拜的神灵，庆祝神的死而复生。摩里斯舞常带有哑剧和假面剧的成分，变体也很多，在斯塔福德郡每年都要表演的角舞就是一种。舞队中6名男子扮成鹿，一半人戴白角，一半人戴黑角，另有一人扮成阴阳人或少女玛丽亚，一个人腰间扎着木马，另一青年手持弓弩，他一有机会就去射领头那只“鹿”。跳摩里斯舞时要把脸涂黑，看起来象摩尔人，研究家们认为这或许和摩里斯舞名的来源有关。许多摩里斯舞都是持剑跳的，故有人把摩里斯舞看作剑舞的一个分支。③乡村舞是相当普遍的群众性舞蹈，在农村、城镇、宫廷、舞厅以及节日和公众集会上表演。16世纪以后，乡村舞一词往往指上层社会的一种宫廷舞蹈，而仍在民间流行的则称为传统乡村舞。乡村舞典型的队形有3种；①轮舞型：成对的舞伴按圆圈队形舞蹈，参加的对数不限；②双纵队型：男女分开各站一行，参加的对数不限；③几何图案型；两对、三对或四对舞

伴站成正方形或三角形等。每一种乡村舞都由几个舞段组成，每个舞段称为一个“花样”，有“十字”、“小星”、“拱门”、“亭子”、“穿行”等名称。舞蹈者在特定的队形中，按照预先规定的顺序一段接一段地跳，队形的变化和行进路线都是严格精确的，舞步一般比较简单，舞蹈者的修养主要表现在整体的协调感和礼仪风度等方面。在传统乡村舞中，轮舞型和双纵队型较为常见；而宫廷乡村舞通常采用几何图案型和双纵队型。在一种“进行式双纵队”乡村舞中，每换一个“花样”都要换一对舞伴领头，这对舞伴可以独出心裁，其他人则要仿效他们，跳完这个“花样”，这对归入队尾，由第2对领头跳下一个“花样”。在英格兰、苏格兰和爱尔兰，乡村舞的“花样”和跳法差别不太大，但变体较多，有些还有专门的名称，如苏格兰的里尔舞和斯特拉斯佩舞等。英国乡村舞对其他国家的舞蹈产生过不可忽视的影响，在葡萄牙和丹麦，它被吸收到传统舞蹈中；在法国，在它的基础上演变出一些独立的变体，其中最有特色的是对话性质的对舞；乡村舞被英国殖民者带到北美洲，它和当地舞蹈的特点结合产生了新的舞蹈传统，包括象弗吉尼亚里尔舞和发展出很多变体的美国方舞等。

在苏格兰，尤其在高地，士兵出征前和胜利后都要跳舞，传统的高地赛会更是传播舞蹈的重要媒介。苏格兰舞蹈舞步轻快、急速，旋转时身体笔直，具有体操般的严格要求和准确性。传统的伴奏乐器是风笛。男女必穿打褶的格子短裙，这些构成苏格兰舞蹈的民族特色。在苏格兰舞蹈中，里尔舞在16世纪就已出现，与它密切相关的是源于斯佩河谷的斯特拉斯贝舞，它比里尔舞缓慢，特点是经常捻手指打“榧子”，在$\frac{4}{4}$节拍中，按一个16分音符加一个8分符点音符的节奏组合、一短一长地捻出响声，与此同时向上跳起，双腿相碰。

在爱尔兰的民间舞蹈中，吉格舞、里尔舞和号管舞最有代表性。吉格舞是一种轻快、活泼的快步舞蹈。号管舞是水手跳的舞蹈，又称水手舞。这两类舞蹈的特点是穿木底鞋，用鞋底踏出复杂的节奏，又称木鞋舞。舞者用脚击踏时，上身和双臂垂直不动，面无表情，速度很快，小腿灵活多变，脚下的动作和节奏不断地即兴发挥。单人的、双人的、集体的形式都有。在保持古风的费兹节（爱尔兰传统的文化艺术节，每年11月举行）期间，吟唱诗人、音乐家、舞蹈家和其他艺人在此期间举行竞赛，优胜者获奖。19世纪爱尔兰人把木鞋舞带到美国，由美国黑人把它和西班牙的扎帕泰阿多以及黑人舞蹈的舞步和切分节奏结合在一起，加上身体和手臂的动作，创造出一种具有美国风格的踢踏舞。里尔舞是集体舞蹈，跳时呈圆形、方形或双纵队形，一对对舞者用滑步或拖步时时变换队形和花样。

英国民间舞蹈对欧洲和美洲的舞蹈有明显的影响。乡村舞在欧洲和美洲演化出许多变体，如法国的对舞、卡德里尔、科蒂荣以及美国方舞等。

【法国民间舞蹈】

（French folk dance）　法国有着相当悠久的民间舞蹈文化，在布列塔尼、诺曼底、普罗旺斯、罗讷河口等地区，至今仍保留着许多数百年前的传统舞蹈。古老的“法朗多尔”是一种成对的群众性链舞，一般认为它的故乡是下普罗旺斯，另一种传说：法朗多尔是由腓尼基的水手从希腊带到马赛来的，在法国已经流传了几百



法国乡村的《牧头人舞》

年。法朗多尔和欧洲其他许多地区流行的链舞、轮舞有许多类似之处，一对对的男女手拉着手连成一条长链，由领头的男舞伴率领，欢快热烈地跑着、跳着，穿过大厅、广场、街道，参加者都随着领舞者变换队形和舞步，沿途的人可以自由加入舞队。这种舞蹈舞步简单，形式自由，几乎每个民间节日或婚礼庆典都以法朗多尔作为活动的开场或结尾。法朗多尔不仅在民间流传，也为宫廷舞蹈和古典芭蕾所吸收，例如19世纪的某些宫廷舞蹈，如法国的卡德里尔舞（方阵舞）和科蒂荣舞等，都以类似法朗多尔的形式结束；古典芭蕾《睡美人》、《巴黎的火焰》中也都有法朗多尔。在布列塔尼地区的民间舞蹈种类很多，轻快的对舞“雅巴多”就是布列塔尼最著名流传最广的民间舞蹈之一，几乎每个村镇都有自己独特的雅巴多舞，有些还和古老的民间传说相联系。例如有一种在基地跳的表现幽灵的雅巴多舞，传说在每年圣诞节前夕，死者的幽灵就会从坟墓中跑出来跳舞，直到次日凌晨教堂响起晨祷的钟声才重新回到墓中。另一种名为“偷舞伴”的舞蹈，实际上是不断更换舞伴的成对的轮舞，在布列塔尼北部沿海地区很流行。加沃特在布列塔尼也有数百年的历史。它最初是一种编队比较简单的舞蹈，以后逐渐演变成双纵队的队形，又变成4人一组，这种传统仍保存在民间。在18世纪，加沃特曾是法国宫廷舞蹈中



法国古典主义画派的奠基画家尼古拉·普桑的作品《人的生命之舞》（约1638—1640）

最受欢迎的舞蹈之一，尽管它已完全改变了原来的朴素风格，变得矫揉造作。此外，与欧洲其他地区民间舞蹈传统相通的五朔节花柱舞、篝火舞、队列舞以及众多的轮舞形式，在法国也都存在。形成于法国的古典芭蕾艺术在其形成过程中曾经从法国民间舞蹈中吸取营养，古典芭蕾的一部分基本舞步，如“布雷步”' “巴斯克步”等，或深受民间舞步的影响，或以民间舞步为基础加工而成。



16世纪法国民间舞蹈（绘画）

加沃特（gavotte）是法国古老的农民舞蹈，一般认为产生于16世纪初，也有人认为早在14、15世纪时它已在普罗旺斯出现。16世纪的法国舞蹈家T. 阿尔博称它是由更古老的布朗尔发展而来的。在民间，它是一种轻快的轮舞，舞蹈的基本队形为打开或闭合的圆圈，每个圆圈都由一对舞蹈能手来领舞，这对舞伴中的男子根据自己的爱好随意变换动作，其他人则模仿他，当舞蹈结束时，另一对舞伴出来跳舞，最后由男伴向女伴献上一束鲜花。音乐为中速的二拍子或四拍子，用民歌和风笛相伴奏和。加沃特于17世纪中叶成为流行的巴罗克风格的宫廷舞蹈，通常排在小步舞之后表演。进入宫廷后失去了民间原有的淳朴气质，舞姿变得彬彬有礼、矫揉造作，舞步逐渐复杂化，加进了小的跳跃和击腿动作，表演形式也改为由一对舞伴表演，它一直流行到1789年。许多作曲家曾将加伏特运用于自己的作品中。舞蹈家们也创作了各种加沃特，其中，著名的“韦斯特里斯加沃特”是由A. 韦斯特里斯创作的一种双人舞，曾以各种不同版本收入芭蕾演出中，成为一种舞台舞蹈形式。

【西班牙舞蹈】

（dance of Spain）　西班牙位于欧洲伊比利亚半岛，它的独具风格的舞蹈闻名于世界，欧美各国的舞蹈学校大多设有西班牙舞蹈课，是西方有代表性的舞蹈。

地区性民间舞蹈　*霍塔*　广泛流行于西班牙全国的民间舞蹈，是以对舞为基础的集体舞，音乐为$\frac{3}{4}$拍。舞者手执响板，双臂圆屈举起，边舞边击打响板，并伴有唱诗。这种舞蹈节奏轻快，以多变的腿部动作为特点，双臂与身躯的舞姿变化很少。舞蹈队形以舞者互相穿插、绕行变化为主。西班牙北部的纳瓦拉和阿拉贡地区的霍塔最为著名。

萨尔达纳　西班牙加泰罗尼亚地区有代表性的民间舞蹈。是轮舞形式的集体舞，音乐为$\frac{4}{4}$拍子。舞时男女各半，10人或20人不等，男女相间拉手成圈。舞蹈节奏缓慢、平和、稳重，舞步比较简单，舞者不执响板。

佩里科特　西班牙阿斯图里亚斯地区的民间舞蹈。舞者将响板套于中指，击打重拍以伴奏。舞蹈中男子动作粗犷有力，做各种跳跃；女子优雅地小步移动，舞姿柔美。

穆伊涅拉　西班牙加利西亚地区的民间舞蹈。音乐为$\frac{6}{8}$拍，舞时男女舞伴成对陆续上场，站成男女各一横排，相对而舞。舞者将响板套于中指，击重拍。穆伊涅拉节奏性很强，旋转动作较多，并有鼓、风笛等伴奏。

塞吉迪亚　流行于西班牙中部偏南地区的民间舞蹈。根据地区的不同分为塞吉迪亚－曼切加、塞吉迪亚－博莱罗、塞吉迪亚－希塔纳等。这种舞虽然大多表现女性对男性的诱惑，但不同地区的风格有显著区别。如塞吉迪亚－曼切加，特点是以肩部动作为主，边舞边打“榧子”或响板，舞步悠闲自如，富有诱惑力；而塞吉迪亚－博莱罗则显得高傲、端庄，带有贵妇人气质。

塞维亚纳　西班牙南部安达卢西亚地区的民间舞蹈。普遍流行于全国各地，深受群众喜爱。这是一种以对舞为基础的集体舞，人数不限，音乐为$\frac{3}{4}$拍。舞蹈根据音乐分段，有一定程式。舞者手执响板，

边舞边打，以民歌和吉他伴奏，情绪十分欢快，充满活力。舞步快速多变，加以旋转和换位，体现了西班牙人热情洋溢的天性。

古典学院派舞蹈 博莱罗 原为安达卢西亚地区的民间舞蹈，音乐为稳重的$\frac{3}{4}$拍子，舞蹈时男女相对，手执响板敲击。18世纪以来，经几代专业舞蹈家加工改编而享有盛名，获准在皇家舞台上演出。舞台上演出的博莱罗一般是以古典芭蕾技术为基础，结合民间舞蹈博莱罗的动作。

弗拉门科（flamenco） 西班牙安达卢西亚吉卜赛人，又称为弗拉门科人，他们的音乐和舞蹈也称为弗拉门科。它来源于吉卜赛、安达卢西亚、阿拉伯或许还有西班牙犹太人的民间歌曲，按照某些学者的考证，它还来源于拜占廷和印度的宗教圣歌。从14世纪起，它演变为吉卜赛人、阿拉伯人、犹太人以及被社会遗弃、混居于上流社会边缘的基督教徒的歌舞。弗拉门科，常常用吉他伴奏，表演即兴的动作。这种音乐和舞蹈分为3种类型：深沉的或严肃的，非常忧郁，多为描写死亡、痛苦、绝望或类似的宗教色彩的情绪；介



西班牙塞吉迪亚舞



西班牙舞蹈 表演者露塞罗·德纳

乎中间的，虽不很深沉，但同样动人，往往带有东方色彩；轻松的，描写爱情、乡村生活或狂欢等。在弗拉门科中，男子的脚下动作非常复杂，他用脚的各个部位——脚掌、脚跟、脚尖按照不同的节奏组合击地踏响是一种功力深厚的独特技巧，称为“扎帕蒂阿多”。而女子的舞蹈则着重在手、腕、手臂和躯干的优美的动作和表现，尤其是在深沉的舞蹈中，手、臂、脚的动作与印度的古典舞蹈有某些近似之处。传统的弗拉门科舞具有强烈的即兴性和丰富的表现力，舞者常常是情不自禁地，一面用脚踏击，一面捻动手指发出响声，节奏多变，深沉的、忧郁的、激动的、狂热的、欢快的情绪随着节奏的变化而变化。一位伴舞者用拍手、捻响手指、歌声和鼓励的喊叫声与舞者的动作节奏交错应和，是弗拉门科舞的显著特色。在现代，特别是在表演性的弗拉门科舞中，吉他已经成了必需的伴奏乐器；手持响板跳舞也很普遍。

扎帕蒂阿多（zapateado） 泛指西班牙舞蹈中用脚击地的技巧。舞蹈者轮换用全脚掌、半脚掌、脚跟和脚尖等不同部位，以各种断续的节奏击地发出响声，轻



西班牙弗拉门科舞蹈中的《扇舞》

重缓急，错落有致，并经常带有切分节奏，有时与音乐节奏吻合，有时与音乐节奏相交错，有时则不用音乐伴奏，从而造成特殊的音响效果，用以反映舞蹈者的情绪变化。在拉丁美洲的墨西哥、古巴、智利、多米尼加等国的一些源于西班牙的舞蹈中，通常也都以这种技巧为主。扎帕蒂阿多是西班牙安达卢西亚一种3拍子男子独舞的名称，在这种舞蹈中，舞蹈者的脚部技巧得到淋漓尽致的发挥，带有很强的即兴性。

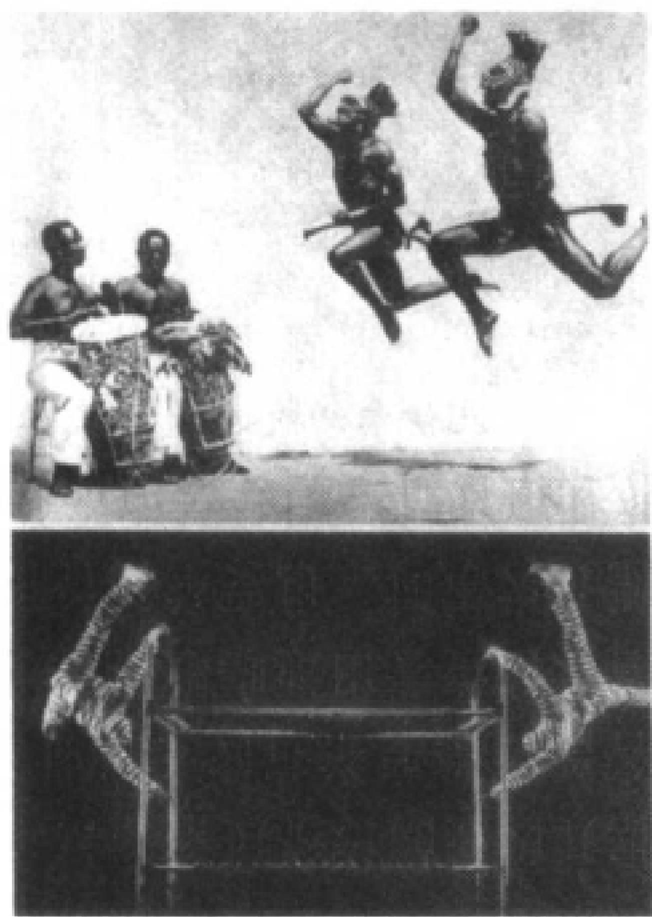
【非洲舞蹈】

（dance of Africa） 非洲大陆幅员广袤，历史悠久，种族繁多。由于地理、历史和种族的不同，宗教信仰和生活习俗的差异，非洲各地的舞蹈也是千差万别的。人们一般根据非洲大陆的人种及其舞蹈的基本特点，把非洲的舞蹈划成两大类，即：北非的阿拉伯舞蹈和黑非洲的黑人舞蹈。前者分布于地中海南岸，撒哈拉沙漠以北的阿拉伯人居住区，后者则分布在包括撒哈拉以南，西起塞内加尔河域，东至赤道非洲东海岸（包括邻近岛屿）的整个黑非洲大陆上的苏丹各族和班图各族人地区。但其中北非的古埃及舞蹈；西北非偏僻山区和沙漠绿洲中至今尚存的柏柏尔人舞蹈；东北非以及红海沿岸的索马里人和埃塞俄比亚人的舞蹈；印度洋马达加斯加人的舞蹈，又另具自己的传统和种族特点。

黑人舞蹈 舞蹈是非洲黑人最古老、最普遍，也是最主要的艺术形式。它是整个黑非大陆文明历史的丰富遗产。在赤道以南布须曼人居住区的岩洞上的壁画表明，早在6 000多年以前，这里就有了舞蹈。然而，早期的黑人舞蹈并不为世人所知，一直到公元3～13世纪，由于西非加纳王国的兴起，随着大批阿拉伯商人和旅游者的进入，人们才开始对西非的黑人舞蹈有所了解。在9世纪前后的阿拉伯古籍中，就有关于被俘的俾格米人在阿拉伯宫廷献技艺舞的记载，10世纪左右，北非柯多拉的一位地理学者阿布－乌巴德·阿尔－巴克利也曾记录了西非古加纳人在祭祀时用鼓伴奏的宗教舞蹈；14世纪伊本·巴都塔在其著作中也记有马里皇室的音乐舞蹈场面；而在16世纪贝宁的青铜浮雕上，已可看到吹奏象牙号角、敲打金属锣和响铃为舞蹈伴奏的画面。15世纪以后，由于白人殖民者的入侵和统治，非洲黑人的传统舞蹈曾被视为异端邪说受到殖民者残酷镇压和破坏，直到20世纪50年代，随着非洲民族解放运动的兴起，许多非洲国家相继获得独立之后，非洲的黑人舞蹈才得

到应有的恢复和发展。

黑人舞蹈形式多种多样，一般可分为两大类，即传统的礼仪性舞蹈和民间自娱性舞蹈。传统的礼仪性舞蹈（包括各种宗教仪式的和祭典仪式的），指在一定的场合，一定的时间，按照一定的程式，并为某一具体宗教和祭祀目的而跳的舞蹈。早期的传统礼仪性舞蹈，不但有其固定的程式和为本部族每个成员所能心领神会的内容，而且在动作、服饰、参加人员、舞蹈伴奏的鼓点和歌词内容等许多方面，都有严格的规定。这类舞蹈范围很广，如：敬神舞、驱邪舞、生育舞、割礼舞（成年舞）、葬礼舞、耕种舞、狩猎舞、求雨舞、丰收舞、战斗舞、庆贺舞等等。它起着维护宗教信仰、保持传统习俗，传递知识，团结人民等种种社会功能，具有很强的社会内聚力量。传统的礼仪性舞蹈多起源于原始的宗教和迷信，它是非洲文化的主要遗产，也是非洲黑人舞蹈的灵魂和精髓。民间的自娱性舞蹈也包括各种带有表演和竞赛性的技艺舞蹈。非洲的黑人舞蹈并不仅是因宗教信仰的激发和各种仪式的需要而产生并存在的（许多仪式舞蹈也起源于



非洲约鲁巴人表演羊头人身神的问世传说。



非洲人的《梭镖舞》

生产劳动），事实上，非洲的黑人是最善于用身体的动作和节奏来表达自己情感和欲望的。尼日利亚的姑娘们从日常简单的舂米劳动中创造出一系列优美的舞蹈动作，随着舂杆上下不停的运动，妇女们的身体也就具有了相应的节奏律动；加纳北部的费拉费拉族的猎人们为了吓退野兽而叫喊，跺脚和挥舞棍棒，随着领头人的叫声人们一边跟着呼应，一边随着有节奏的跺脚，形成一种战斗性舞蹈；中非普蒂族的一个俾格米人，吃过晚饭后会漫不经心的敲起鼓来，人们随之用双脚不停的跳动，逐渐就形成了通宵达旦的集体舞蹈……。这类舞蹈，一般都没有固定的程式，也不受时间、场合和人数的限制，带有明显的娱乐性和即兴性。其中某些舞蹈经过不断的演变逐渐形成为一种传统的舞蹈，常在某种仪式或者集会上表演。与此同时，某些传统的礼仪性舞蹈，也逐渐演变为一种民间的表演性舞蹈。

黑人舞蹈的节奏强烈，它的动作特征，主要是强调了人体每个部位，如头、



北非霍加尔山脉岩画中的舞蹈

颈、肩、胸、腰、胯和四肢的表现力，其中最突出的是头部的甩动、胸部的起伏、腰部的屈伸，胯部的摆动和旋转。舞蹈动作并无严格的规定，只有比较统一的律动和节奏。由于地理环境、历史发展以及各个部族的劳动方式和生活习俗的不同，各个地区的舞蹈风格和特点也有鲜明的差别，如：非洲中部内陆山区的舞蹈，其动作伸展开放，并多上下腾跳和脚下的踢踏；气质开朗明快。而沿海地区和热带林区的舞蹈则以躯体的伸屈起伏、胯部的摆动和旋转为主，节奏鲜明而激烈，动作更富有细腻的表现力和生命的活力。

黑人舞蹈的伴奏乐器是以鼓为主的打击乐器。鼓是非洲黑人舞蹈音乐的灵魂。各式各样的鼓用木棒、竹棍和手掌敲击出各种不同的音色和音调，并交织成各种复杂而又鲜明的节奏，控制着整个舞蹈情绪的发展和变化。其他的伴奏乐器还有葫芦、木梆子、金属铃之类的各种响器，木琴以及简单的木管等。在传统的舞蹈伴奏中弦乐器十分罕见。歌唱是非洲黑人舞蹈音乐的另一个特点。最常见的形式是先由一名歌手（一般是长者）即兴朗诵或领唱，众人合唱叠句部分，或者与之互应并与鼓声和乐器的演奏有机地组成节奏鲜明的旋律。在舞蹈的进程中还时常伴有喊叫，以抒发感情，增加舞蹈的气氛。

原始的黑人舞蹈服饰十分简陋，舞者大多全身赤裸，仅在腰际系一遮体物。随着生产和文明的发展，贝壳、羽毛、上了颜色的种子、小珠子、各种金属制品、植物纤维的编织物以及各种兽皮都被精心地加工美化用作舞蹈装饰。为了突出身体某一部位的动作，舞者常在这个部位配戴上各种各样的饰物，如在胸前挂上一条条用贝壳或珠子串成的带子，以突出上身的蠕动和起伏；在腰间系上布条、草裙或者毛皮，以夸大胯部的摆动和旋转；在四肢套上麻或其他东西做成的环，以使两臂和小腿的动作更加的突出和醒目；有的部族在舞蹈时都喜欢带上嘎嘎作响的腿饰和脚铃，用以加强动作的节奏和舞蹈的气势。



扎伊尔的欢迎舞

化妆和道具对舞蹈起着渲染和烘托的作用。但在某些传统舞蹈（特别是宗教舞蹈）中，化妆和道具则具有特殊的意义。在黑非洲，人们常常把某种野生动物当做神来崇拜，因此，面具（包括雕刻）和面具舞蹈就成了这种崇拜的象征和主要的表达方式。按照传统的观念，舞蹈者只要一戴上面具，他就摆脱了自身的限制，而成

为这种面具的精灵或媒介。在一些部族的传统舞蹈中，舞者也有在全身绘制各种图案和花纹的情况，多见于红、白两种颜色。这些图案花纹和小面具一样，已不仅限于装饰和美观，它常常具有吉祥或驱邪的含意，有的则是本部族的一种象征。直到现代，面具舞蹈和纹身在黑非洲的中部和西部一些较为原始的部落和地区仍很流行。

非洲黑人舞蹈的丰富遗产，虽受到外族侵袭和种族迁移的影响，以及殖民者的破坏和摧残，但它仍旧保持了原有的面貌和特色。15 世纪以后，随着大批黑奴的被贩卖，非洲黑人的音乐和舞蹈也被带到了美洲并对西方世界的音乐和舞蹈产生了很大的影响。它特有的节奏是现代西方大多数流行音乐如爵士乐、摇滚乐、迪斯科音乐舞蹈的来源，从其动作和节奏中，可明显看到非洲黑人舞蹈的影响。

北非的阿拉伯舞蹈　北非的尼罗河流域，是世界文明的摇篮之一。在埃及古代帝王和法老的墓穴与金字塔里，发现的绘有各种舞姿和舞蹈场面的壁画，为研究5000 年前古埃及舞蹈和北非舞蹈的发展史，提供了许多宝贵资料。7 世纪阿拉伯人侵入北非。17 世纪以后，大量阿拉伯移民的迁入并与当地居民相融合，很快完成了这一地区的阿拉伯化。除少数偏僻地区的柏柏尔人和信奉基督教的科普特人外，这里的居民绝大多数讲阿拉伯语，穿阿拉伯服装，并且自认为是阿拉伯人。北非的阿拉伯舞蹈，主要分布在现今的埃及、苏丹、利比亚、突尼斯、阿尔及利亚和摩洛哥等国以及与其相毗连的一些地区。

由于地理和历史的种种原因，北非的阿拉伯舞蹈，受到了埃及、印度、土耳其以及欧洲文化的许多影响，从而形成了自己特有的风格。舞蹈多彩多姿，舞蹈语汇丰富，题材广泛。一般来说，其女性舞蹈比较注重上肢和腰部的动作，动胯是它突出的特点，舞姿轻盈柔慢，抒展而富有韵律感，舞蹈节奏鲜明、动作精巧而富有技巧性。男性舞蹈较注重下肢和脚部的踩踏，动作慓悍有力、纯朴自然。舞蹈多以安达卢西亚音乐伴奏，多有伴唱，曲调优美，节奏明快。舞蹈服装，男子多着阿拉伯长袍，头缠白布或戴伊斯兰小帽；女子一般身着色彩鲜艳的长袍，腰系丝质彩带，头披各色纱巾并特别注重配戴各种金银首饰和胸饰。著名的舞蹈有埃及的女性舞蹈东方舞、男性舞蹈棍子舞；阿尔及利亚的婚礼舞；苏丹的康巴拉舞；突尼斯的罐舞；摩洛哥的骑士舞以及利比亚的卡斯卡舞等。

【埃及舞蹈】

（dance of Egypt）　埃及法老时期约自公元前 3 000 年起，到公元前 332 年被马其顿国王亚历山大三世征服为止。这一时期埃及文化得到高度发展，舞蹈艺术也达到很高的水平。从古埃及君王陵墓发现的文物和寺院墙壁上的大量浮雕中证明，当时已经有了祭神、宗教仪式、婚丧、庆祝节日及庆丰收等舞蹈场面，在多神信仰中，还有一位主管爱和舞蹈的女神哈托尔。

古埃及时期的舞蹈有以惊险动作为主的舞蹈，也有即兴舞蹈和情节舞蹈。表演形式有同性双人舞、男女集体舞和男女混合集体舞。装饰逐渐从裸体走向服饰化。舞蹈的伴奏乐器有鼓、琉特等；有节奏的掌声，也为舞蹈增色不少。女性舞蹈的臀部系彩带，扭动胯部。男性舞蹈的刚劲、豪放和手持棍棒打斗，从古至今皆为埃及舞蹈的重要特色，古埃及舞蹈是现代埃及

舞蹈的本源。

埃及古老的自成一体的舞蹈艺术，虽然在历史的长河中时兴时衰，但它不断发展。由于曾与稍后发端的希腊文化交流，对希腊文化的形成起过重大作用。埃及舞蹈艺术随着漫长历史的演变，始终保持着古埃及舞蹈的传统，是一种不同于黑非洲舞蹈风格的、以直线形态为特点的、阿拉伯体系的舞蹈。

现代埃及舞蹈以女性的“东方舞”最为著名。因扭胯与牵扯腹、臀部动作为其主要特色，具有独特的风格、韵味。整个舞蹈分为引子、正舞和结尾3段，表演者随着音乐即兴起舞。有的舞段，还手持金属夹片，边舞边敲出悦耳的铿锵声。此外还有表现各种劳动场面和欢腾喜悦的女子3人舞、女子集体舞和男女混合集体舞。“东方舞”的伴奏，一般以阿拉伯盆鼓为主，加上唢呐、笛子、竖琴等乐器。其服装，不论是穿长袍或着短裙，均于臀部系一条彩带，以突出胯部动作。



圣丹妮丝与肖恩夫妇自编自演的《埃及舞》(1922)

现代埃及的男性舞蹈，主要是显示男子的粗犷、刚劲的性格，通常是比肩搭臂成一横排，随着音乐变换舞步，跺踏双足；另一种常见的是手持棍棒争雄斗胜的舞蹈。其服装以长袍、长裤为主。

埃及西部沙漠、尼罗河三角洲和东部地区，女性舞蹈都是东方舞，只因地区差别而大同小异。在南部努比亚地区和西奈半岛的舞蹈，则没有扭胯的特征，主要是腿和胸部的动作，同时努比亚的欧林阿拉克特舞蹈的节奏也更为明快，多半以五拍为一乐句，与苏丹北部地区舞蹈相似。

【利比亚舞蹈】

(dance of Libya)　11世纪，尼罗河上游的两个阿拉伯游牧部落进入利比亚，带来了阿拉伯文化和伊斯兰教，并逐渐同化了这里的柏柏尔人。在土著文化的基础上，形成了包括舞蹈艺术在内的利比亚阿拉伯文化。

利比亚舞蹈有北部地区舞蹈和中南部沙漠地区舞蹈两大类。

北部地区舞蹈　利比亚北濒地中海，文化贸易往来兴旺，经济文化发展较快，歌舞成为节日、庆典和娱乐的主要形式。女子舞蹈以胯部扭动和颤抖为特点，以自娱为主，有时观者也加入同舞，共尽其兴。其特色与突尼斯女子舞相比，显得更为纤巧、秀气、含蓄些。舞蹈者着长袖上衣，穿肥腿灯笼裤，外缠长幅布料，形成齐踝的连衣裙。臀部系彩带，结穗多垂于左侧。头戴围巾，或缠头巾。额头、颈项、胸前、指腕佩戴大量金银首饰。男子舞蹈动作粗犷、强悍，如顿蹉落地跑跳步，交替向前小踢腿的跳跃步等。男子也有扭胯的舞蹈，技艺高超，但只在联欢、娱乐场合表演。利比亚舞蹈唯有男子允许

碎抖双肩，用以表现其威武气概。其服装多着肥裆瘦腿长裤，上身内穿白色长袖衫，外罩长袖马夹。通常用风笛、达卜和单格鼓伴奏，音乐的节奏性强，气氛热烈粗犷。常在舞台上演出的节目有《顶罐舞》、《苏丹舞》、《迎宾舞》和《埃勒加舞》等。

中南部沙漠地区舞蹈　幅员辽阔的撒哈拉大沙漠，几乎横贯整个北部非洲，生活在这片漠野沙荒中的贝都因人，女子舞蹈以腿、脚的动作为主，没有胯部的扭动。男子舞蹈有以部族称呼命名的退哇利格舞，动作集中于腿脚和双肩，伴奏乐器为各种鼓。三巴尼舞不同于前者的是边跳边击掌边歌唱，伴奏乐器为单格鼓和舌克歇克特（一种哑铃形的金属镲）。阻嘎拉舞，即长棍舞，手持长棍的男子随着音乐即兴起舞，以手脚的动作和面部表情为主，多在婚礼和欢庆场合表演。嘎非拉舞，即骆驼队舞，舞蹈时随着音乐节拍即兴动作，音乐中夹有歌词，诉说沙漠的旅途生活。表演者穿长裤，着大袍，束宽腰带，缠头蒙面，反映沙漠生活的习俗。

【突尼斯舞蹈】

（dance of Tunisia）　突尼斯位于地中海中部的交通要道。很早以前，这里的土著柏柏尔人已有了自己的文化。后受到希腊、罗马文化的影响，8 世纪以后，逐渐阿拉伯化，形成以阿拉伯伊斯兰文化背景为主，汇集多种文化源流的舞蹈。

北方的突尼斯舞蹈，多以单人舞或主辅分明的双人舞形式出现，是城市家族性节日“阿乌达”不可缺少的节目。在中、南部及克尔克纳群岛和杰尔巴岛，流行集体舞。戈哈桑和沙漠地区的戈布冬部族、戈戈部落是这许多集体舞的发源地。



突尼斯罐舞

突尼斯女子舞蹈，与其他北非国家的女子舞蹈一样，都是以扭动胯部为最显著特征，基本动律是胯部做波浪式摆动，手、脚与之配合，动作幅度较大。一般身着宽大齐踝长袍，臀系一束白毛线，结穗垂于两侧。男子舞蹈以脚下的跺踏和腿部的蹲、伸为主要特点，一般不动胯。通常穿长袖白上衣和齐膝白袍。伴奏乐器为唢呐、大鼓和达拉布卡鼓，有时配有歌唱，节奏明朗欢快。

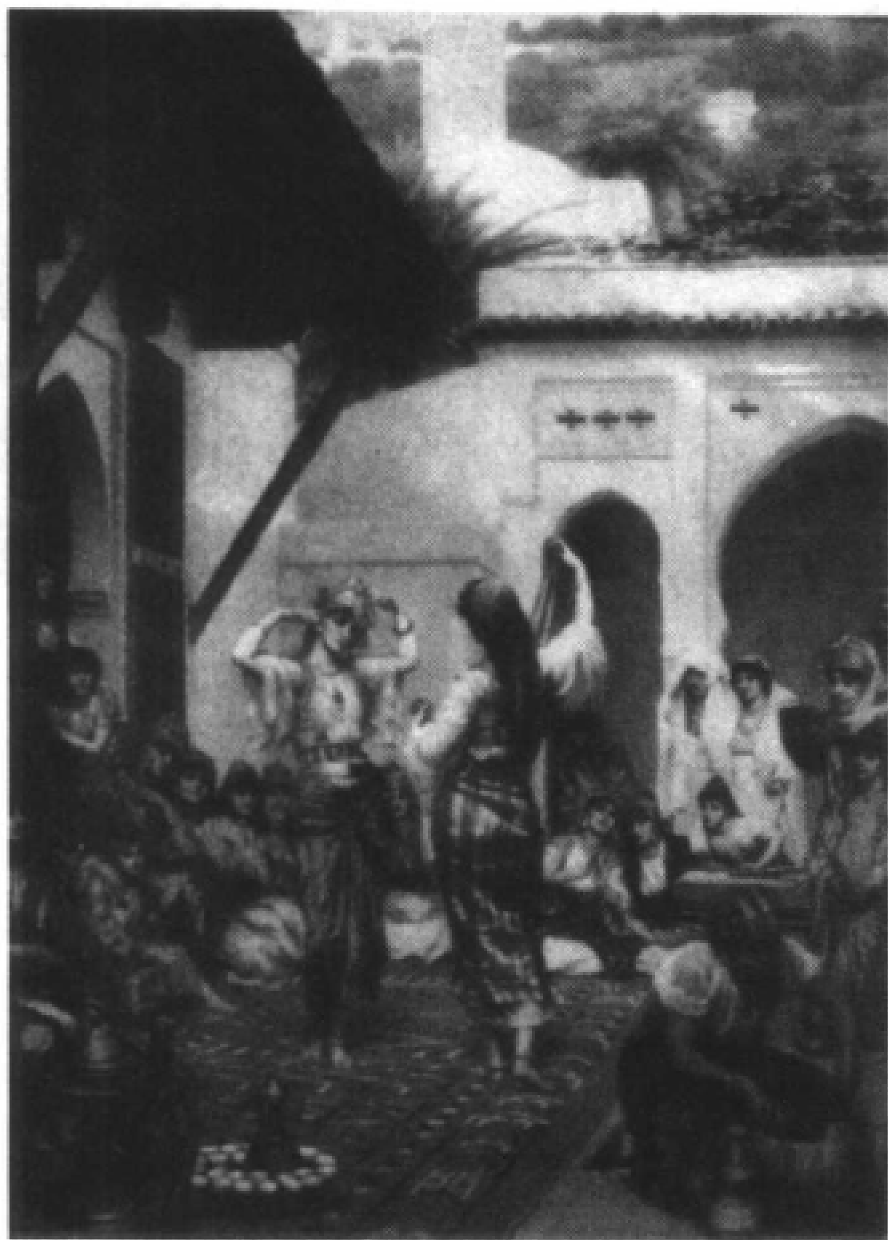
著名的舞蹈有罐舞，一女子头顶一个或数个长颈双耳罐，在由缓慢到急促的音乐节奏中，即兴做出扭动胯部的高超技巧；罐舞也常表演姑娘们在井边汲水时与小伙子们嬉戏的内容。兹加哈双人舞，是在农村的节日里由男子表演的舞蹈，4 人持刀对击，表现他们英武、勇猛的气概。中南部沙漠地区还有男子的撒哈拉舞和女子的阿尔克洛卡舞等。

第二次世界大战以来，突尼斯舞蹈艺术有了更大的发展，它不仅保存了丰富多采的传统民间舞蹈，还创作了形式多样，民族特色浓郁、内容新颖的新舞蹈。

【阿尔及利亚舞蹈】

（dance of Algeria）　阿尔及利亚的舞

蹈基本是按地区划分的，每个地区都有一种或几种具有代表性的民间舞蹈。



阿尔及利亚19世纪70年代由女子表演的《婚礼舞》

阿尔及尔地区流行最广泛的舞蹈是婚礼舞。舞蹈表现了本地区的婚礼习俗，是婚礼仪式中的集体舞蹈。该舞只有一个基本的步法，但队形复杂多变，加上人们不断发出“哟……”的喊叫声，气氛热烈并具有特殊的情调。阿尔及尔地区的舞蹈，一般都具有温柔含蓄、节奏舒缓、动作简单、队形多变的特点。

撒哈拉地区的舞蹈以撒哈拉骑士舞和马舞为代表。舞蹈表现了骑士驯马的情景。舞蹈时男子手握火枪，马则由女子代表，以男女对排的集体舞为主，中间插有单个“驯马”的双人舞，并展示每个女子胯部和脚下的不同技巧。这一地区的舞蹈脚下的动作较多，以脚步的停顿和行进来带动胯的动作，不同的节奏有不同的舞步，但上肢的动作较少。由于这里是牧区，所以表现骑士和马的舞蹈最多。

卡别里地区的舞蹈形式特别丰富，舞蹈语汇较多。以胯部的动作为主，动作较激烈、活跃。鸽子舞是该地区最常见的节目之一，这是一种游戏舞蹈，表现鸽子、猫头鹰和看守人相斗的情节。舞蹈中常有一只“鸽子”的单独表演，以抖胯、旁抖胯、快抖胯、圆抖胯等不同的技巧表现鸽子的不同神态。

阿尔及利亚的舞蹈，一般多带戏剧情节，但也有纯情绪的舞蹈，君士坦丁地区的让达利舞就是该地区的一种群众性情绪舞，表演时男女分别围成两个圆圈，随着音乐节拍来回错动。让达利舞有时也有独舞，多为女性。

边歌边舞是阿尔及利亚舞蹈的主要特点，伴奏以阿拉伯盆鼓和安达卢西亚音乐为主，歌词表达舞蹈的内容。舞蹈服装带有浓厚的阿拉伯色彩，和生活服装基本相似，只是更加华丽鲜艳。

【摩洛哥舞蹈】

(dance of Morocco)　摩洛哥位于北非的西北部，这里最早的居民是柏柏尔人，古老的文化传统和各种外来文化的影响，形成了摩洛哥民间舞蹈的特色。

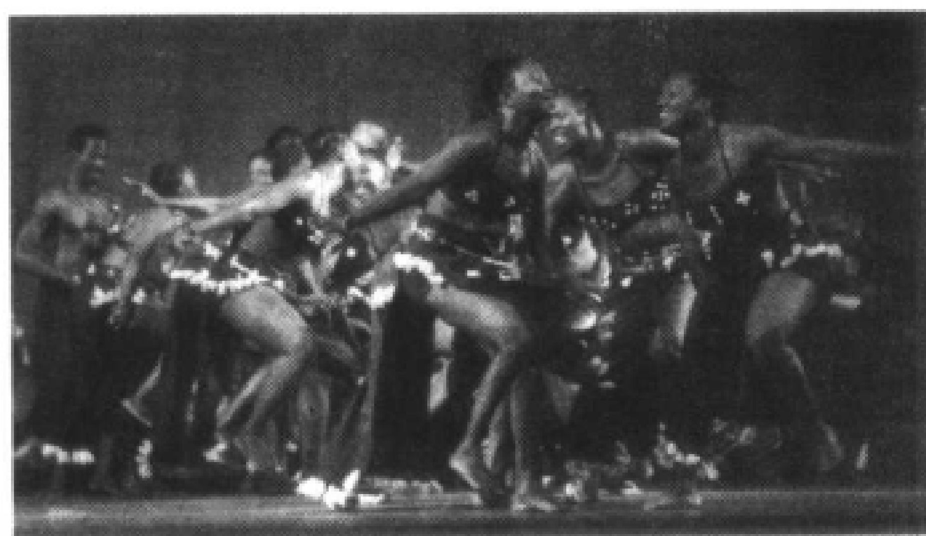
音乐、诗歌和舞蹈混然一体，是摩洛哥民间舞蹈的主要特点，这种歌舞形式在摩洛哥东北部叫“哈依斗斯”，在西南部叫做“阿侯阿赤”，是人们在节日集会上最喜爱跳的舞蹈。舞蹈者相互挽着胳膊成圆圈队形，或并排而立，边歌边舞，往往通宵达旦，甚至持续几天几夜。舞蹈时，先由一人领唱，由另一人相和。舞蹈者手拿小盆鼓，边敲边舞，以脚下动作自然带动臀部和身躯的摆动为主，节奏、曲调和舞步都比较简单，带有很强的即兴性和娱乐性。

其他民间舞蹈有阿乌阿希舞，这是源于深山区柏柏尔人的群众性集体舞。舞时一队鼓手在篝火旁围坐，敲着拜迪尔皮鼓，并由一人领唱，其他人则以合唱为之伴和。衣着漂亮的女子，挽臂成圈起舞。开始时比较缓慢，随鼓声渐急，动作欢快，情绪激烈，同时伴以人声助兴。塔哈瓦希舞是中部马拉喀什省阿米兹米地区阿依梯克斯部落的男性舞蹈，是表现猎人生活的舞蹈。舞时每人敲一小盆鼓，动作以一肩的上下抖动和向前躬腰、踢腿为主要特点，由笛和手鼓组成的乐队作为舞蹈伴奏和先导。顾那什舞是南部互扎扎省柏柏尔人的传统舞蹈，舞蹈时男女各成一排，女子双臂相挽，男子敲手鼓，相互对唱对舞，舞蹈动作简单纯朴，感情含蓄。流行于马拉喀什地区的格纳乌希舞，是由原始的部族舞蹈发展而来的一种带有戏剧性的技艺舞蹈，动作技巧高超，服饰点缀精美，具有特殊的风格和光彩。其乐队的全部乐器是大鼓和铁铸响板，动作以跳跃旋转为主。

每年4月在马拉喀什举行的艺术节，是摩洛哥各地民间歌舞的大会演。在这里人们可以看到摩洛哥民间舞蹈的全貌，它生动表现了摩洛哥各地区，各部族舞蹈的不同特色。一般来说，中部地区多以两队人相互对唱对舞的集体舞为主，动作简单，队形和舞步的变化也不大，充满浓郁的生活气息；南部的舞蹈步法复杂多变，技巧性较高；西南靠近沙漠地区的舞蹈，则充满沙漠骑手矫健奔放的气魄。

【马里舞蹈】

(dance of Mali)　马里素有“西非文化摇篮”之称，马里人能歌善舞，全国7个大区，都有自己的歌舞和独特的表演风格。舞蹈与歌唱相伴，为马里舞蹈的主要特征。歌舞是马里人表现欢乐或悲伤感情的特殊形式，并用歌舞来复述历史、传延习俗、教育后代和激发斗志。



马里舞蹈芒加亚尼　马里国家艺术团演出

“贡巴”是班巴拉族舞蹈，产生于3世纪前后，是在传统的割礼仪式上跳的舞蹈。班巴拉族人凡男子到成年时，都要进行割礼，他们被送到深山密林中接受各种考验，并传授贡巴舞。割礼仪式后，青年回到村里，在欢迎他们归来的盛大集会上，女人们唱着怀念英雄的颂歌，将男青年们引入会场，并跳贡巴舞，舞蹈充满战斗气氛。开始时鼓手连击$\frac{2}{4}$拍的三连音节奏，领舞者手持由植物根结编织的沙葫芦，率队鱼贯而出，舞蹈步法坚定有力，雄壮稳健，舞步多变，时而翻转，时而跳蹲。动作以腰部带动胯部为其主要特点。舞蹈中时而伴有尖叫声，表现出民族兴旺和不可战胜的意志。其主要伴奏乐器为牛皮鼓、羊皮鼓和响器等。舞者着五彩缤纷的民族服装或着白色、黑色裤，下肢带脚铃，手持麻制的牛尾。此舞不仅盛行于班巴拉族，也流传于马里各地，但风格不尽相同。

马里有代表性的舞蹈还有“芒加亚尼”，是马林凯地区班巴拉族祝贺新娘出嫁时跳的舞蹈；“马丹”是芒戴族庆丰收时由姑娘们跳的舞蹈；“苏努”是卡伊的卡尔塔地区表现男女青年相爱的舞蹈。

【几内亚舞蹈】

（dance of Guinea）　几内亚各部族的舞蹈种类很多，分布于几内亚沿海区、中几内亚、下几内亚及森林几内亚的各部族的民间。其中有表现男女青年欢乐情绪的群众集体舞蹈，有反映种植劳动的民间舞蹈，也有习俗性的仪式舞蹈和宗教舞蹈。形式多样，动作粗犷、激昂，步法多变而有力，以胸部带动胯部前后激烈抖动为几内亚舞蹈的主要特征。舞蹈、歌唱、音乐紧密配合，也是几内亚舞蹈艺术的重要特点。

几内亚的舞蹈与传统的部族生活有着密切的关系，它们有的来源于民间的神话和传说，如《山泉魔王》，就是表现村民把漂亮的姑娘献给古山泉魔鬼，以求得水的故事。舞蹈中有男女青年劳动的场面，其动作欢快，跳跃，感情朴素、开朗，充满生活气息。舞蹈者抖动胸部及双肩，踏步有力，节奏激烈。划船舞是表现男女青年在河上划船的情景，男子手持木浆，挥动双臂，身体后仰，作有力的划船动作；迈步时双腿有力促蹲，双脚交替而出，舞蹈步法逐渐加快，表示在激流中急速而行。女子随欢乐的歌声嬉水欢舞，最后随歌声远去。种橘舞，表现从挖坑、植苗、浇水、施肥、摘橘到制橘汁全部的生产过程。动作以胸部的蠕动和膝盖的颤动为主，头上仰，脚踏步有力，全身松弛，但有内在的力量。其中有劳动动作，表达欢快的情绪，反映了几内亚人民生动的生活场面。舞蹈“飞雷格罗巴”过去一般是由小伙子们跳。在月夜里，他们跳起这种舞，向姑娘们显示自己的健美和活力。现在，女子也跳这种舞，以示男女平等，动作激烈而富有韧性，尤其胸部的抖动更为突出。

根据几内亚的传统风俗，每年雨季将临时，各部族都要举行隆重的播种仪式，人们举着禾苗绕着田地唱歌跳舞。在孩子成年或婚丧大事时，也要举行各种隆重的仪式。这些仪式都离不开舞蹈。在这些舞蹈中，常有踩高跷跳的面具舞，舞者踩着鼓点做出“涮腰”等种种难度很大的动作。面具舞历史悠久，以它精湛的技艺和制作精美的面具而深受几内亚人民的喜爱。

几内亚舞蹈多用非洲鼓伴奏，其他伴奏乐器还有几内亚木琴“巴拉风”，葫芦型的弦乐器“可拉”和六弦琴。几内亚舞蹈的服饰鲜艳，富有民族色彩，女子头上包扎彩色的各种头巾，男子多亦裸上身，头扎红色飘带。

【加纳舞蹈】

（dance of Ghana）　被称为“黄金海岸”的加纳，是一个多部族的国家。悠久的历史和部族生活的多样性，使加纳的舞蹈丰富多彩、风格各异。

加纳人在宗教活动中创造了自己民族的传统舞蹈。纯宗教舞蹈有动作复杂多变的埃维族的雅维舞，布朗斯族的阿波舞、北部地区流行的蒂加利舞等。这些都是在祭祀活动时跳的舞蹈。

各个部族的舞蹈都有自己不同的特点。一般来说，阿埃族人的舞蹈以迅速的脚部动作和复杂多变的节奏著称；阿散蒂人的舞蹈则强调手和胳膊的动作；达格巴尼人着重胸部的起伏；而丛林里的长拉巴利人，则以他们独特的摹拟羚羊跳跃的滑稽动作而著称。加纳舞蹈常用鼓和歌唱来伴和。

加纳的传统仪式很多，阿肯族和加族

的葬礼，经常跳阿杜瓦舞，这种舞蹈也可用于其他场合，如用于战斗和社交集会。传说从前酋长在出征作战时，常带有阿杜瓦舞队。此舞可一人跳，也可集体跳，男女不限。阿杜瓦的基本特点为舞蹈者根据鼓点，运用全身各个部位如：头、肩、胳膊、胸部和腿，做各种优美动作，同时邀请在场的人加入。阿杜瓦共有 7 种跳法，以阿散蒂人的跳法最为精彩。加族人是由妇女们跳阿杜瓦舞，大多用葫芦与珠子编制的器具和锣伴奏，同时伴以人们有节奏的拍手。

阿萨福舞，是在节日庄严的宗教仪式以后所跳的战斗性舞蹈之一，也常在狩猎、丰收或战争胜利后表演。以鼓和喇叭伴奏，舞者边跳边唱，多为腾空跳跃的动作和一些翻筋斗的技巧，富有即兴色彩，高潮时还吹起军号，伴以枪声。北部地区弗拉弗里族的第亚舞，表现高地人和低地人之间的一场假想的战争。舞蹈动作极为简单，舞者身体向前，右手挥剑，下肢以跺脚为主，右脚重而左脚轻，整个舞蹈只动双脚和右手。克拉奇族的阿博伏舞，则是一种狩猎舞，常在狩猎前后进行，随着鼓、锣和男女的歌唱，做模仿虎、猫、狮、豹等各种动物的动作。舞者身披披巾，披巾随舞飘动、旋转起伏。阿坎舞，是由青年男女跳的礼仪性舞蹈，这类舞蹈含有祈求子嗣的意思，抒发生活的快乐和对神灵感激的情感。鲍比纳舞表达了洛比族人对集体劳动的热爱；坎当舞是阿散蒂族人在丰收的节日里跳的舞蹈，它象征着生命的再生，表达了对大地的感激和对已故亲友的怀念之情。

【苏丹舞蹈】

(dance of Sudan)　苏丹舞蹈分为北部舞蹈和南部舞蹈两部分。

北部舞蹈受阿拉伯文化的影响较多，南部舞蹈则保持了土著舞蹈原有的面貌。与北非其他国家的阿拉伯舞蹈相比，苏丹的舞蹈更具有独立的特色。其代表性舞蹈有：颈子舞是北苏丹广为流行的传统集体舞，也是婚礼仪式中最常见的爱情舞蹈。它因主要动作特征为颈部、胸部和双肩的动作而得名。此舞源于阿拉伯人放骆驼人的游牧生活，基本动作取于骆驼行走时的优美动态。舞蹈时女子在队形中间缓慢起舞，男子在其周围有节奏地跳动，情调柔漫，节奏明快。结尾时女方将头倾向男方以示钟情。努巴山地著名舞蹈康巴拉舞源于喜庆丰收的仪式，以示牛羊肥美，五谷丰登。舞蹈时男子头戴牛角；以模仿牛的行进和斗牛动作，表现了雄壮的气魄和粗犷的美。舞时还常常加入类似牛鸣的叫声，女子的动作也较为激烈，多双腿并齐上下跳动，伴有高亢的歌声。表演者腿系铜环，或用植物壳做成的响器，手持毛甩，动作激烈，节奏鲜明。

南苏丹的舞蹈大致分为两类，一种主要表现战士出征和狩猎凯旋的情景，舞者手持弓箭长矛，动作粗犷，强悍有力。另一种是男女合跳的情绪舞。边歌边舞，节奏鲜明而欢快。舞蹈以非洲鼓伴奏，具有强烈的地区色彩。

【坦桑尼亚舞蹈】

(dance of Tanzania)　坦桑尼亚人民能歌善舞，舞蹈是生活中不可缺少的一部分。坦桑尼亚有 120 多个部族，各部族都有自己的传统舞蹈，有的表现人从诞生直到死亡的生活过程，有的表现社会中重大的活动，如战争、丰收等，此外还有表现

田间耕作、狩猎、求神祭祀等内容的。其中著名的有：坦噶区沿海地区的“乌卡拉”——一种猎人舞，猎人手持弓箭，双



乌卡拉舞

腿蹲跳，妇女手持盛肉的簸箩，扭动两胯。流传在桑给巴尔的传统舞蹈“姆威赛”，是奔巴岛上最有代表性的舞蹈，现已成为国内许多专业团体经常演出的节目之一。舞蹈时男演员小腿裹有数十枚棕榈叶编成的菱形空壳，内装一种叫姆赛威的坚硬植物种子，动作以脚下打点和胯部扭动为主。舞蹈节奏由缓慢逐渐变为欢快，舞姿舒展含蓄。坦桑尼亚北部以农业为主的姆万扎地区和辛延加地区流行的“布戈博戈布”也是一种传统的有特色的农村舞蹈，通常在耕种或开垦土地以前表演，以示庆贺、祈求丰收。演员手握锄头或做刨地动作，脚下以打点为主，胸部和胯部不停地前后摆动，饶有农村情趣。

坦桑尼亚舞蹈动作特征全身松弛，但又激烈、有力，突出臀部和胸部活动。尤其是臀部动律变化多，速度快，节奏复杂。舞蹈的主要伴奏乐器是鼓。舞蹈的节奏、速度、情绪和气氛的变化，都取决于鼓手击出鼓点的变化。

坦桑尼亚建国以来歌舞艺术有很大的发展，桑给巴尔歌舞团用传统的民族舞蹈创作演出的大型舞剧《非洲人的解放》，真实生动地反映了非洲人民昔日的苦难和终于走上独立自主的历史过程。此剧在尼日利亚全非会演中获奖，并拍摄成坦桑尼亚第1个电视剧。

【卢旺达舞蹈】

(dance of RWanda)　卢旺达的舞蹈具有非洲中部山区舞蹈的鲜明特性，动作洒脱、舒展而又矫健。根据传统习惯，基本可分为男性舞蹈和女性舞蹈两大类，但也有男女混合的舞蹈。

最有代表性的舞蹈是“英托利”。这是一种传统的男子舞蹈，在非洲基伍湖一带的布隆迪北部、扎伊尔西部以及乌干达的南部都很盛行，是中部非洲最著名的舞蹈之一。“英托利”在卢旺达语中是勇士的意思，所以又常被称为勇士舞或战士舞。相传古代国王每在出征前和凯旋时都举行盛大的仪式并跳这种舞蹈，以操练士兵、鼓舞士气或欢庆胜利。这种舞蹈流传至今已有400～500年的历史，深为广大群众所喜爱。舞蹈多在广场进行，舞队一



英托利舞

般由20～30人组成，有时多达近百人。舞者头戴用剑麻做成的白色长发，长可及腰。左手执盾，右手持矛，上身赤裸并配戴各种胸饰，腰际裹一豹皮或沙龙，踝上

系有串串脚铃。动作以甩发和脚下的打点、腾跳为主。其伴奏乐队身着白袍，以鼓、木筒和牛角号为主。舞蹈的节奏有缓有急，动作矫健有力，风格粗犷，气势磅礴。

卢旺达女子舞蹈与男子的舞蹈动作相近，上肢的动作较大，其中晃头、涮腰、蹲转等动作更为突出。舞姿优美，动作流畅、稳健有力。表演时多由一人抱小鼓敲击节奏，一人领唱众人和伴。

生活在卢旺达深山丛林中的俾格米矮人，富有歌舞传统，当人们愉快或表示敬意时，即跳起粗犷和热烈的舞蹈。乐师在中央打鼓和拨动一种用木盒子和铜条制做的乐器“利肯贝”，姑娘们在周围随着音乐节奏舞蹈，年轻的男子随着脚下的步法，摆动草穗和皮带。



卢旺达舞蹈英托利

卢旺达的舞蹈很有群众基础，相传古代的国王和酋长都有自己的舞队。卢旺达独立以后舞蹈有了很大的发展，几乎各个省、市和地区，甚至一些大的团体（如国家博物馆）都有舞队。近年来卢旺达成立了国家歌舞团，在继承、发展传统舞蹈的同时，汇集了全国各地舞蹈的精华，创作了《神圣的锄头》、《愉快的一天》等大型歌舞表演，展示了卢旺达人民的传统生活习俗和现实生活的侧面。

【布隆迪舞蹈】

(dance of Burundi)　布隆迪各地的民间舞蹈，是布隆迪人民日常生活的重要组成部分。按地区可分为北方舞蹈、南方舞蹈和中部舞蹈。

北方舞蹈动作有力，其代表性的舞蹈有“英托利”，也是非洲中部最著名的舞蹈，男女舞蹈者均可表演，女子“英托利”又称北方女子舞蹈。其动作男女相似，大幅度的转动头部，甩动双臂；脚下打出复杂的节奏，并不时抖动双肩。舞蹈形式以双人对舞和集体对舞为主。舞者身着筒裙，脚下带一串脚铃。

南方舞蹈的主要特点是动作柔和、舒缓，主要模仿兽类、鸟类动作，均为女子集体舞蹈。较有代表性的是模拟一种皇冠鸟动作的舞蹈，其动作有伸展双臂、转头、动肩等，但脚下很少打点，也不象其他黑非洲舞蹈那么激烈。此外还有男女舞者手持锄头表现生产劳动的集体舞蹈。通常女子表演时，由几个女子击掌伴唱，一女子身背圆鼓伴奏。阿加辛博舞是发源于南部马康巴地区、流行于南部尼罗河的发源地区的一种杂技性的男子集体舞。舞者头部左方戴发辫，上身赤裸，下身着剑麻裙，双脚带铃。表演时身体保持后倾，不断旋转、双脚轮换跳跃。

布隆迪中部高原的文化圣地基太加地区流行一种男性舞蹈“恩戈玛”，“恩戈玛”意为鼓和舞，在非洲中部、东部是鼓乐和舞蹈的统称。“恩戈玛”就是在鼓的演奏技艺的基础上发展起来的一种技艺性舞蹈。表演时，舞者身披红、白两色的“康加”，头顶大鼓，手持木棒，敲鼓列队行进入场后，队形成一字或半圆形排开，陆续将鼓放在地上，中间置

一最大的鼓。先是鼓乐齐鸣，然后表演各种擂鼓姿式并不断变换节奏、变换位置和动作。舞蹈者或在中间大鼓处展示击鼓特技，或绕大鼓作腾跳，翻滚等舞蹈特技，节奏多变，气势雄壮。所用的鼓，多以硬木挖空，蒙以带毛的牛皮或斑马皮等兽皮。鼓重达几十公斤，高约50厘米，最大的鼓面直径可达80厘米。鼓声隆隆，舞姿豪放。

【扎伊尔舞蹈】

（dance of Zaire） 扎伊尔的传统舞蹈一直被认为是神圣的，人们通过舞蹈赞美祖先，颂扬国王和领袖的丰功伟绩，祈求神灵的恩赐，以及表现婚丧嫁娶、生儿育女等社会生活中的喜、怒、哀、乐之情。

扎伊尔舞蹈有3类，即民间舞蹈（也叫传统舞）、现代舞蹈、创作舞蹈。3类舞蹈都保留着民间舞的浓厚色彩。各地区，各部族的舞蹈风格特点和舞蹈动作技巧亦有所不同。地处扎伊尔河流域的热带森林区，这里的部族多以捕鱼、狩猎为生，其舞蹈动作突出在上肢部分，以头、手和肩部的动作为主，其中临近火山荒漠地带的舞蹈动作则显得更为刚劲有力。上扎伊尔区（包括金沙萨市）东、西开赛区和沙巴区（包括南方高原）一些部族的舞蹈，胯部和腹部的动作较为突出，随着鼓乐节奏的变化，胯部或腹部时而从右到左，时而从左到右，或者前后左右旋转，多彩多姿，独具特色。扎伊尔西部地区班顿杜区的舞蹈，动作多在腿部、脚部以及脚下打点，其他部位的动作多为整个舞蹈的辅助动作，形成一种特有的节奏和韵律。

常见的舞蹈有捕鱼舞，它反映上扎伊尔地区的渔民捕获和满载而归的海上劳动，划船时肩和胯部的上下转动，男者胯部的左右摆动，女者上肢在身前划动和向前扭胯的动作十分突出。欢迎舞，表现了邦德族村落的头人和村民欢迎客人的热情场面，其中有一段叫做“冬杜”的舞蹈，则是用缓慢懒散的舞步，刻划了一个懒汉的形象。恩庄哥舞，是女子出嫁前跳的舞蹈，先由女子跳，后有男子参加，青年男女在舞蹈中相识，各自找到自己如意的伴侣。这种舞蹈在各地较为流行。每逢婚配嫁娶，人们身着漂亮衣服，围成圆圈载歌载舞。其他还有依亚亚舞和各种假面舞和割礼舞等。

扎伊尔国家歌舞团成立于1974年，它在发掘、继承和发展民族舞蹈方面，起着重要作用。

【刚果舞蹈】

（dance of Congo） 舞蹈是刚果文化的重要组成部分，刚果人在丰收、征战、婚嫁、生死等宗教仪式和节日，都以舞蹈来抒发感情或表达他们对未来的憧憬。因地区、部族的自然环境和生活习俗的不同，刚果舞蹈形式和风格也各异，但大体可分为北方舞蹈和南方舞蹈两大类。北方舞蹈节奏轻快、热情、舞姿多变，动作技巧主要表现在肩部和舞步上；南方舞蹈主要表现在腰部的转动，节奏明快，舞姿柔缓轻盈。而南北舞蹈又有许多相同之处，如：男女舞者腰部的转动和由腰部延续到胯、膝、脚、肋、胸、肩、头、手各部位的动律，就是全刚果舞蹈共有的技巧，也是形成刚果舞蹈独特风格的主要特征。舞蹈主要用鼓伴奏，由数面大小不一的鼓和各种打击乐器的配合，奏出$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{4}{4}$、$\frac{6}{8}$、

$\frac{12}{8}$的节奏及一些较复杂的节拍。舞蹈者均赤脚，胸前佩带草籽串珠、贝壳或红布带。头戴黑、白羽毛冠，或珠子贝壳头圈、珠饰小帽或红色头带等。面部有时画有红白两种色彩的脸谱，红色意寓斗争，白色象征胜利。舞者穿草裙或布条裙。腰部转动时，裙带四起，摆动有力，风格独特。

刚果舞蹈有传统舞蹈、创作舞蹈、现代舞蹈和歌舞剧等形式。

传统舞蹈，多流传在部族中，有表现生产劳动的丰收舞、狩猎舞，反映部族习俗的冈德扎舞以及面具舞等，动作粗犷，服饰大都保持民族服饰的原始面貌。创作舞蹈是在传统舞蹈基础上整理、加工成在舞台上表演的艺术舞蹈，如埃松比《竞技舞》、埃东巴《集体舞》等，都是把原始动作编成组合动作和相应的队形，并运用近代编导技巧，形成新颖的舞蹈节目。现代舞蹈，根据民族舞蹈风格进行创作，以反映当代生活的都市舞蹈。用民族乐器巴拉风伴奏，也用现代乐器伴奏。

歌舞剧，根据民间传说、神话故事或以人民的现实生活为主题，运用传统舞蹈素材进行创作。如《刚果的今昔》，它包括了21个舞蹈，并融合了南北方十几个部族的民间舞蹈动作；《姆库埃佐》，是表现殖民地人民的沉重劳动及反抗强暴的舞蹈。

【美国民间舞蹈】

（folk dance of USA）　在美国，民间舞蹈一词所指的范围比某些国家要广泛得多，传统舞蹈、仪式舞蹈、社交舞蹈、舞厅舞蹈中的许多舞蹈都可以称作民间舞蹈，往往很难分清它们之间的界限，这和它的舞蹈文化构成有关。美国民间舞蹈主要分3部分：印第安人的舞蹈；欧洲移民及其后裔的舞蹈；黑人的舞蹈。



美国西南部印第安人舞蹈

印第安人是美国最早的居民，早在欧洲殖民主义者来到美洲大陆以前，北美印第安人就有了比较发达的文化，舞蹈是其重要的组成部分。他们的舞蹈包括社交性的、仪式性的、和劳动生活紧密联系的、用于治疗疾病的等等，几乎都是逆时针方向进行的圆圈舞，其中往往都渗透着对“超自然力”的崇拜，例如：崇拜太阳，奉祀谷物神、豆神和南瓜神的舞蹈，是祈望获得丰收或丰收后的酬神舞。戴假面具的舞蹈是巫师用来防病治病的舞蹈，有一定的程式。如居住在五大湖周围的印第安易洛魁部落的假面舞就是仪式性很强的舞蹈。每当春季和秋季，巫师们就戴上黑色、红色或白色的面具，走访每个家庭。巫师们唱着歌；进门后先表演一段驱魔仪式舞蹈，一面向病人的头发上涂擦药灰；其次由两男两女对舞；然后是全体参加的圆圈舞，每人都可随时加入；最后是集体的驱魔仪式：巫师骑在一条板凳上，用龟甲或木板猛力敲打，同时大声唱歌、众人模仿野牛、熊等动物发出吼声，以便把病魔从病人躯体中驱赶出来。在社交舞蹈中，有男女成对跳、轮流跳、女伴跟随男

伴跳等形式，大多是模仿动物求偶的，如鸽子舞、浣熊舞、知更鸟舞等。印第安人大多没有文字，小心地保存传统的舞蹈和歌曲具有重要意义，故很少和外来舞蹈相融合。

欧洲的移民——英国人、爱尔兰人、法国人、德国人、西班牙人等在涌向北美大陆的同时，带来了各自传统的民间舞蹈、宫廷舞蹈、舞厅舞蹈，他们结合当地新的生活条件把这些舞蹈加以改造，创造出具有美国特点的新舞蹈形式。其中最流行的有方舞，它与英国乡村舞和法国卡德里尔舞有关，变体很多；圆舞，显然是在成对跳的华尔兹、波尔卡、绍蒂谢等舞蹈的基础上演变出来的沿舞厅周围旋转行进的舞蹈；集体游戏舞蹈通常是边舞边唱，旁观者也以歌声和拍手相和，舞蹈动作一般比较简单、生动有趣，且可以随时变换舞伴。

美国黑人对美国舞蹈的发展和美国舞蹈风格的形成起着重要作用。从 17 世纪起，800 万非洲黑人被当作奴隶运进美国，他们带来了非洲黑人舞蹈的激情和切分节奏（即把欧洲音乐以重拍放在第 1 拍的传统改变为把重拍放在第 2 拍或弱拍上），黑人舞蹈和白人舞蹈融合交流，创造新的舞蹈形式，例如，踢踏舞和爵士舞就是把爱尔兰木底鞋舞的节奏改变成切分节奏，并一反爱尔兰人那种身躯僵直、面无表情的跳法，加上了身体和手臂的动作，形成了全新的舞种。黑人奴隶模仿和嘲讽那些趾高气扬的白人奴隶主，创造了步态舞。其他如狐步舞、布鲁斯和查尔斯顿等也成为流行一时的新舞蹈。其中许多舞蹈后来成为受人喜爱的现代舞厅舞蹈，不仅遍及美国，也风靡欧洲大陆。

方舞（square dance）　由 4 对舞伴站成四方形跳的舞蹈形式，尤指美国方舞，它已成为美国民间舞蹈文化的一个很有特色的部分。方舞起源于英国乡村舞的两种派生物：一是源于英国轮舞，节奏鲜明、复杂的花样舞蹈——肯塔基跑步舞；一是路易十五时代十分流行的、四方型的法国对舞——科蒂荣。方舞通常包括一连串的“花样”，每个“花样”中的舞蹈队形都是对称的，而舞步则比较简单，“花样”的顺序是事先安排好的，由一位领舞者（可以是舞蹈者之一，也可以是不参加舞蹈的另一个人）用呼喊声来指挥“花样”的及时转换，他能够即景生情地呼喊出押韵的词句（有时还使用方言）来激励舞者，使气氛活跃起来，有时舞者也呼喊出与他相互应和的词句，美国方舞在发展过程中吸收了英格兰、苏格兰、法国及其他欧洲国家以及墨西哥舞蹈或民间游戏的因素，形成种类繁多的变体。四方型舞蹈在欧洲长期流行，著名的有卡德里尔、朗赛、科蒂荣等，对美国方舞的发展都有不同程度的影响。



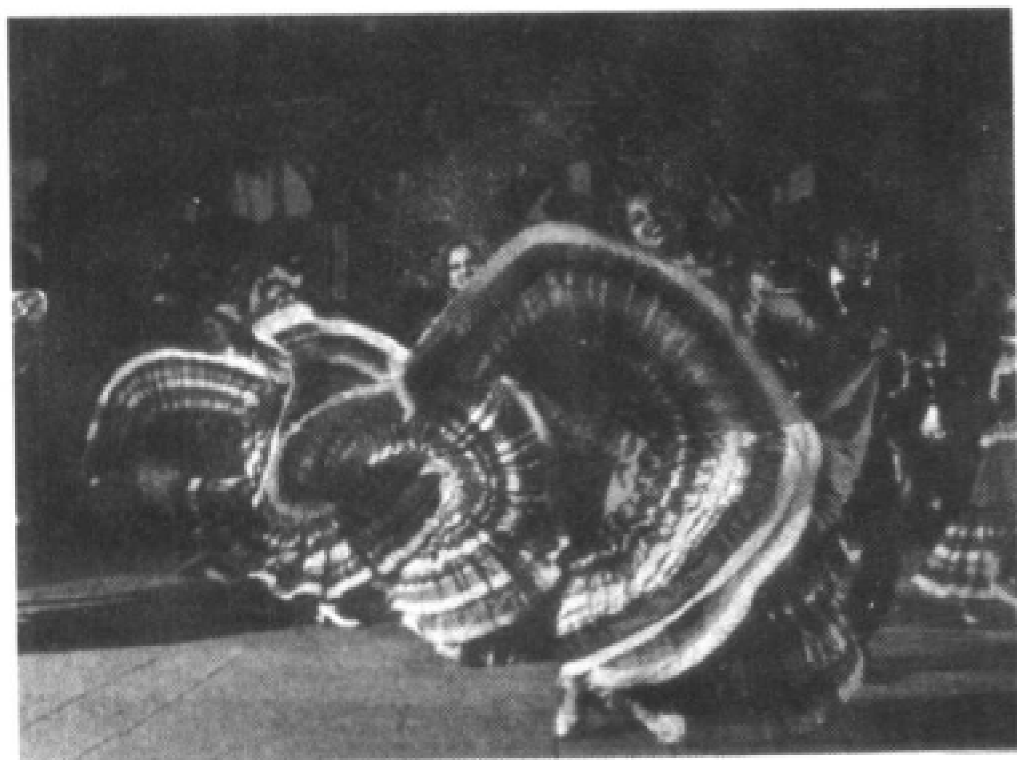
19 世纪密西西比河上船工劳动生活中的踢踏舞

踢踏舞（tap dancing）　一种用脚击打地面的节奏性舞蹈。源于爱尔兰和兰开夏的木鞋舞。它的基本技巧是用脚跟、脚掌、半脚掌、脚尖击打地面发出响声，以丰富而复杂的节奏变化取悦观众。表演时需要在舞鞋的前掌部分加装金属片，使击地的响声清脆悦耳。踢踏舞于 20 世纪初

在美国的杂耍剧场中风行，并出现了不少专门从事踢踏舞表演的职业演员，其中最有名的有B. 鲁宾逊、E. 鲍威尔、F. 阿斯泰尔、P. 德雷伯，R. 博格和A. 米勒等。这种舞在20世纪70年代曾再度流行，风靡一时。

【拉丁美洲民间舞蹈】

(folk dance of Latin America)　是一种混合性艺术，大多以歌舞形式出现。除具有美洲大陆印第安古老的文化印痕外，曾长期受到欧洲（主要是西班牙）和非洲文化的双重影响。由于拉丁美洲各国在政治、经济、文化上都经历过大致相同的发展道路，各国的民间舞蹈也具有相似的风格；同时又因社会及地理环境的差异，而形成了各地区独具特色的舞蹈。拉丁美洲舞蹈，按地区分，可为以下几类：



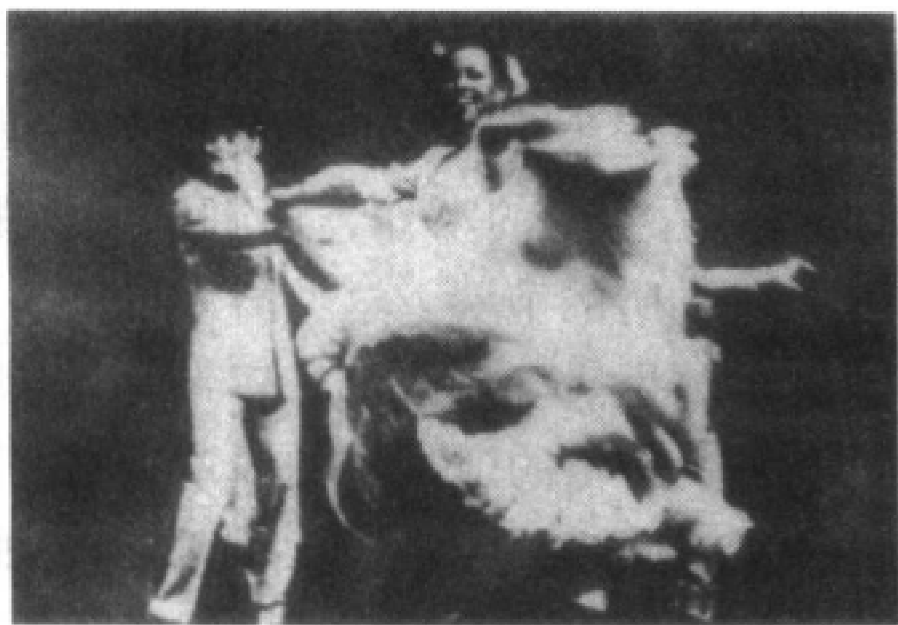
墨西哥舞蹈哈拉韦

墨西哥、智利、阿根廷、乌拉圭、巴拉圭等国的民间舞蹈都深受西班牙民间舞蹈艺术的影响。西班牙北部阿拉贡地区农村中古老的娱乐性对舞“霍塔”，南部安达卢西亚的踢踏舞，以及“凡丹戈”等，与这几个国家流行的民间舞的舞姿、舞步、服饰和音乐等都有着千丝万缕的联系，如：墨西哥的“哈拉韦”、“乌阿班戈”，智利的“库埃卡”，阿根廷的“加托”，巴拿马的“坦坡里托”等等。这些舞蹈的程式不十分严谨，结构由多组变换的男女对舞组成。舞者上身动作较少，主要突出脚下轻盈、高难的踢踏舞步。舞者以双脚灵活多变的动作，用脚掌、脚跟、脚尖踏出动听的节奏。这些舞蹈明朗、欢快、热烈，生活气息浓郁，多带有爱情的内容。作为传情的道具手帕或草帽被广泛用于这些舞蹈之中。女舞者的服饰华丽，多穿色彩艳丽、宽肥的长裙。这些受西班牙文化影响的民间舞蹈，音乐以$\frac{3}{4}$、$\frac{6}{8}$拍多见。伴奏乐器主要是小提琴、吉他、竖琴、钢琴等欧洲乐器。此外，在舞蹈进入高潮时，歌舞者还时而杂以即兴的呼喊或以幽默的话语为歌舞助兴。这种特点同样源自西班牙的民间歌舞艺术。

大安的列斯群岛中的古巴、牙买加、多米尼加等岛国和南美洲巴西的民间舞蹈，突出体现了非洲歌舞的特色。舞蹈粗犷、豪放、炽热，娱乐性和即兴性很强。舞蹈者男女人数不定，舞蹈动作主要是肩部和胯部的抖动，舞步较简单、如古巴的“松”、“伦巴”、“康加”，牙买加的“瑞盖”，巴西的“桑巴”等都是民间广为流行的舞蹈。舞蹈的场合和服饰不受局限。其音乐伴奏以$\frac{2}{4}$拍多见，节奏强烈、复杂、多变，突出切分音。歌唱部分多是一人领，众人合。伴奏乐器以打击乐器为主，如大小、高矮、粗细不等的各式鼓等和各种可以敲击的器具等。乐手和歌舞者即兴表演，配合默契，和谐一致。

委内瑞拉、哥伦比亚、秘鲁、玻利维亚、厄瓜多尔等国民间舞蹈。其分布和种类复杂。有的国家不同地区的民间舞因受不同文化的影响，有不同的风格和气质。有的甚至在一种舞蹈中就显示出印第安、

欧洲和非洲多种文化的共同烙印。委内瑞拉平原地区流行的“霍罗波”主要吸收了



霍罗波

西班牙舞蹈的因素，以踢踏舞步见长。但沿海的“梅蓝盖”又具有非洲歌舞的风格。哥伦比亚中部地区的“班布戈”是印第安和欧洲文化的合成性歌舞，“昆比丑”又是欧洲和非洲文化的产儿。秘鲁、玻利维亚，厄瓜多尔这个文化区中，在安第斯山区较多的保存着印第安古老的歌舞艺术，而秘鲁沿海流行的舞蹈又常是多种文化的混合体。一些舞蹈既有踢踏舞步，也有肩、胯动作；既优美、典雅，又粗犷矫健。如秘鲁的“马里涅拉”等舞蹈，舞姿有西班牙风味，而音乐又体现出非洲歌舞的一些特征。曲调常在$\frac{3}{4}$、$\frac{6}{8}$、$\frac{2}{4}$拍的交错节奏中进行。伴奏中吉他、曼多林等欧洲乐器和本地的特色乐器如四弦琴、鼓、沙槌等常综合运用。

印第安人古老的传统舞蹈主要保留在16世纪以前3个较大的印第安文化中心地带，即现今的墨西哥南部、中部和秘鲁、厄瓜多尔、玻利维亚、智利北部和阿根廷西北部地区。印第安人的舞蹈并非完全没有受到外来文化的影响，但这些国家和地区的人民一直为发掘和继承印第安人的文化艺术而努力。

印第安人的舞蹈主要有以下特点：①起源于敬神或祭神的舞蹈，这类舞蹈大多有着浓厚的宗教色彩。在有关礼仪性的节日中，舞者或祈求上苍赐福人间，或偿还某种神前的许愿。舞蹈的舞步庄重、稳健。舞者头上常戴有羽饰，手握小沙槌并带脚环。曲调严肃纯朴，但单调重复，极少配有歌曲。以印第安传统乐器伴奏。②图腾性质的舞蹈也具有悠久的历史，如流行于墨西哥南部和中美洲的盖特萨尔舞。“盖特萨尔”是神话传说中象征美丽、圣洁的一种多色羽毛、长尾的鸟。人们跳这种舞时头戴尖帽，帽上饰有艳丽的伞状圆环。舞者不时地摇动圆环，以象征成为盖特萨尔神鸟的化身。③农业、战斗、狩猎、节日等内容的舞蹈丰富多彩，如墨西哥西北各地古老的狩猎舞、鹿舞；南方娱乐性的集体舞“米多戴”；秘鲁的剪刀舞；广泛流传在安第斯山区和阿根廷北部的活泼欢快的“瓦依诺”和“卡尔那瓦里托”等等。这些舞蹈一直保留了且歌且舞的传统及较为纯正的印第安的质朴艺术风格。转、跳、蹦的动作多彩多姿。舞蹈中的一些象征性含义，常从歌词、传统的音乐曲调、面具、服饰和跳舞的场地中体现出



印第安人的鹿舞。

来。多用水鼓、沙槌、盖那笛等当地的土著乐器伴奏。

20世纪60年代以来，拉丁美洲一些民间舞蹈已日趋舞台化和程式化，但大多较好地保留着本身醇厚的传统风格和纯正的民间风味。各国的舞蹈艺术家在广泛进行调研的基础上，把民间舞蹈加工后，再现于舞台上。

伦巴（rumba） 是源自黑人歌舞的一种民间舞蹈形式，有广泛的群众性。从广义上讲。伦巴也是古巴岛上一切即兴的、无拘束的黑人歌舞的统称。

伦巴是一种自娱性很强的歌舞。凡有群众聚集的场合，以任何一个缘由都可以跳起伦巴。有时一男一女相互追逐，其他人用各种可以敲击的器具伴奏助兴；也可以围成圆圈集体群舞，少数乐手以鼓等打击乐器伴奏。伦巴的曲调为$\frac{2}{4}$拍，中速，节奏强烈并灵活多变。歌词简朴，重复性强，并呼应伴唱。舞步的主要特色是肩的抖动和胯的扭摆。民间生活中的伦巴气氛热闹欢腾。

“扬布”、“古阿古安戈”等伦巴的变体之间差别细微，或音乐节奏较快，或舞者带有一些模仿动作。鼓手们则以不同的鼓点来区别这些变体。

20世纪20年代后伦巴传入欧美各国并逐渐吸收了爵士乐和其他一些歌舞因素。多年来被人们反复不断地加工后，成为舞厅舞的一种重要形式。

哈拉韦（jarabe） 墨西哥民间歌舞。亦称帽子舞。在人民中间有广泛的影响。哈拉韦出现于18世纪左右墨西哥的中部地区。研究哈拉韦的学者认为，它源自吉卜赛人的哈拉韦舞，同时也吸收了西班牙古老的娱乐性对舞“霍塔”的特点。19世纪后逐渐传至全国各地，并且演变成为墨西哥民间歌舞的代表性舞蹈。在不同地区，哈拉韦均为多组变化的男女对舞，以扎帕蒂阿多舞步为主。但是舞蹈的风格和服饰各有所异，米却肯州的活泼欢快，格雷罗州的轻松诙谐，韦拉克鲁斯州的典雅庄重。从全国来说，哈利斯科州热烈豪放的“哈拉韦·塔帕蒂奥”最富代表性。

“哈拉韦·塔帕蒂奥”意为瓜达拉哈拉（哈利斯科州首府）的哈拉韦。男舞者身穿本国传统的黑色服装，右肩按搭花条长巾，头戴宽沿帽。他们双手自然背后，上身基本不动，突出脚下迅疾、高难的踢踏舞步。女舞者的衣裙颜色绚丽，裙边宽肥。她们除跳踢踏舞外，双手还舞动裙子，甩出许多图案。裙花左右摆动，前后拧花，上下翻飞，与脚下矫健的踢踏舞步变化和谐一致。男舞者的宽沿帽是男女传情的纽带。随着乐曲的进行，他们或把帽子甩来甩去，或戴在女舞伴的头上，或放在地上，男女围着它欢快而舞。有时女舞者还把脚踩在帽子上以表示对男舞伴的爱慕之情。在舞蹈进行中间，伴奏人员和舞者还不时地杂以即兴的喊叫来为歌舞助兴。全舞情绪热情奔放，色彩浓烈，感染力极强。“哈拉韦·塔帕蒂奥”音乐旋律大起大落，具有鲜明的歌舞音乐特点。节奏明快多变，常在$\frac{3}{4}$、$\frac{6}{8}$拍交替中进行。以典型的墨西哥马里阿契民间小乐队伴奏。在伴奏过程中，乐手时而以小提琴等乐器模仿出牲畜的叫声，增加浓郁的乡土气息和欢乐的气氛。

马里涅拉（marinera） 秘鲁民间舞蹈。在秘鲁沿海城乡广泛流行。“马里涅拉”一词原意是海员、水手。秘鲁人民为纪念19世纪与智利的海战中牺牲的海军战士，就以马里涅拉命名而创作了这种舞蹈，因此马里涅拉又称为海军舞。音乐是印第安人和非洲黑人曲调的混合，节奏为$\frac{3}{4}$拍，用铜管乐队伴奏。

舞蹈形式为男、女双人舞。分沿海及山区两种。沿海地区的马里涅拉受黑人舞蹈的影响，因此突出胯部扭动。山区的马里涅拉受西班牙舞蹈及印第安舞蹈的影响较大，动作粗犷，脚下的踢踏舞步变化丰富。表演程式：以相应的动作，表现相遇、追逐、相爱，最后以男子单腿跪地表示被爱情征服而结束全舞。表演时男、女舞蹈者配合默契，感情表达细腻。

自1960年以来，秘鲁每年在特鲁希略市举办一次全国性的马里涅拉舞蹈比赛，历年的获奖者要在电视台及各大城市的街头广场为群众表演，秘鲁人民骄傲地称马里涅拉舞为“秘鲁舞蹈的皇后”。

库埃卡（cueca）　智利最有代表性的民族歌舞体裁。从民间到沙龙广为流行，也流传于秘鲁、玻利维亚、阿根廷等邻国。据智利著名音乐家J. 萨皮奥拉考证，库埃卡系于19世纪初由秘鲁传到智利。

库埃卡为表现爱情的男女双人对舞。舞蹈程序受音乐结构的制约；而音乐曲调又与歌词的诗行密切相关。音乐奏起后双方面对面站立开始起舞。男女跳轻巧的踢踏舞步，并甩动手帕，或把手帕举过肩，然后相互追逐。女子妩媚含蓄，男子矫健潇洒。整个舞蹈优雅欢快。1首乐曲连续反复跳3次为1段完整的库埃卡。

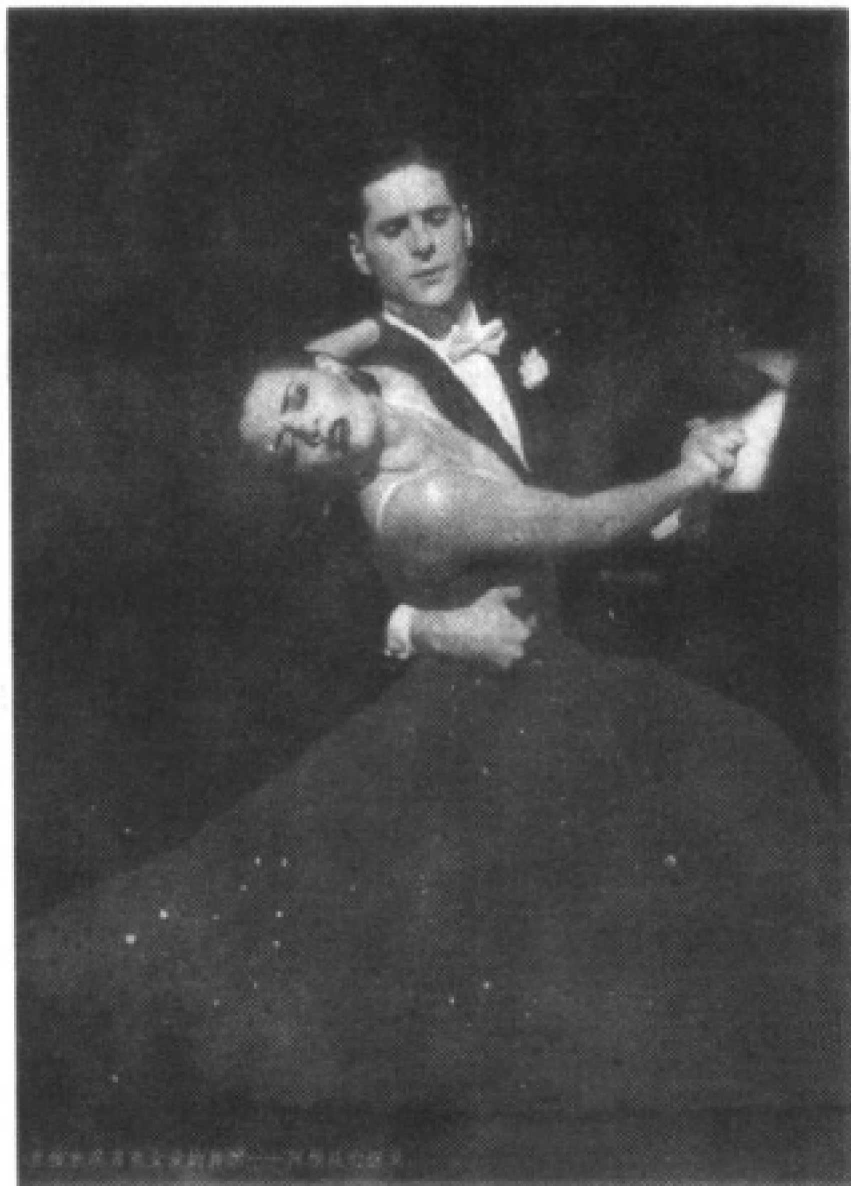
库埃卡的曲调多为大调式，节奏为$\frac{6}{8}$拍，以重唱或齐唱伴唱，伴唱中还时而夹杂拍手或助兴的话语。歌词内容广泛，诙谐风趣。由吉他、竖琴、小提琴、沙槌、钢琴、鼓以至弦乐队或印第安人传统的排箫乐队伴奏。

探戈（tango）　阿根廷的一种舞会舞蹈，也是器乐曲与歌曲体裁之一。1880年出现在布宜诺斯艾利斯市郊。最早流行于阿根廷底层人民中间，20世纪后进入上层社会并传入欧洲，至今在世界各国盛行不衰。

探戈含有欧洲、非洲、美洲等多种文化因素；但主要是受了“坎东韦”、“阿瓦内拉”等几种黑人歌舞影响而形成的。探戈的诞生和发展与阿根廷社会、历史的变迁及大批欧洲移民的思乡情绪密切相关。

探戈的舞蹈风格含蓄、洒脱，舞姿具有表现力。与小步舞、马祖卡等一些有固定程序的、单纯娱乐性的舞蹈相比，探戈有其明显的个性特色：①自始至终男女交臂而舞，情感自持内在，动作不紧不慢。②男子为主导，用右手搂住女伴的腰，引导和限定她们的舞步。动作丰富、细腻。③在移动的舞步中，随着乐曲的切分节奏，女子的身体常有短暂的后倾以突出顿步。④舞蹈无一定程序，可即兴发挥创作动作的花样，舞姿新鲜多变，具有表演舞的性质。近年来许多国家已形成定期的探戈表演活动。

探戈的曲调为2拍子或4拍子，中



表现男欢女爱的舞蹈——阿根廷的探戈

速，突出切分音。探戈的旋律形态丰富，节奏变化多样，曲调大多深沉，徐缓，并带有浓重的哀伤、惆怅的情绪。早期的探戈多由吉他、小提琴、曼多林等演奏。20世纪后逐渐确立了以钢琴、六角手风琴和小提琴等几种乐器的组合。六角手风琴低哑的音色与探戈怀乡伤感的内涵贴切吻合，故至今是演奏探戈主旋律的重要乐器。

20世纪后涌现出许多优秀的探戈作曲家、表演家和演唱家。其中，C. 加尔德尔对探戈的发展和传播起到重要作用。继探戈的舞曲形式流行后，他又把它发展成一种歌曲形式。经他创作和演唱的许多歌曲都成为探戈的名作，如《我可爱的布宜诺斯艾利斯》等。他的演唱风格纯朴自然，情感表达真挚，在国内外均受到热烈称赞。曾被阿根廷人民誉为"人民歌手"和"探戈之王"。

班布戈（banbuco） 哥伦比亚民间舞蹈。最初流行于哥伦比亚的安第斯山区。以后逐渐流传到平原，成为哥伦比亚的代表性舞蹈之一。此外，也流行在委内瑞拉和中美洲的一些国家。舞蹈受西班牙对舞的影响，是西班牙和印第安舞蹈及音乐的混合物。舞蹈形式为男女对舞，对数不定，舞蹈程序大致可分：①邀请；②双方走八字队形；③调情；④相爱。主要舞步为三步，女舞者双手提裙，男舞者常将双手置于身后，偶尔也有少量的手臂动作，如甩手帕等。整个舞蹈轻快而持重，诙谐并富于情趣，生活气息浓郁。音乐伴奏常以$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$拍交替进行，旋律活泼并略带伤感，用吉他、三弦琴、五弦琴、沙槌、鼓等乐器伴奏。由于安第斯山区比较贫困，因此男女表演者赤脚而舞的传统习惯沿袭至今。

桑巴（samba） 巴西民间最流行的群众性舞蹈，是巴西的代表性舞蹈。巴西土著人早在古代就创造了灿烂的文化。自16世纪初，欧洲及非洲文化大量涌进，它们逐渐与当地印第安文化相互渗透、融合，产生了新的混合性巴西文化。这种文化体现在音乐和舞蹈方面，首先是桑巴。桑巴最初流行在从非洲来到巴西的黑人之中，劳动之余，他们常在简陋的住地前，用各种可击响的什物击打节奏并随之跳舞唱歌，以解除疲劳。这就是桑巴的雏型，称之为摩尔人的桑巴。

19世纪现代音乐和大量欧洲移民的流人，对巴西的文化产生了很大的影响。50年代，巴西年轻一代音乐家和舞蹈家对桑巴进行了大胆的改革和尝试，给传统的桑巴带来了新的生命，使它摆脱了原有的拘泥，变得更为活泼和富有生气，动作也更为丰富，继而产生了表演性桑巴。它的音乐节奏为$\frac{2}{4}$和$\frac{3}{4}$拍，其特点是节奏性强，切分音丰富。

巴西桑巴舞蹈分为两大类：①群众性桑巴：舞蹈动作由舞蹈者随着节奏即兴创作。女舞者主要是小而灵巧的扭胯动作，男舞者除胯部动作外；常以脚下各种灵巧的动作变化来显示自己的舞技。表演时可围成圆圈而舞，也可一男邀一女在圈内表演，而其他人仍在原地随跳，还可由一人领先，其他人在其后排成一行，由后人扶着前人腰，众人按各种队形一致做扭胯动作。②表演性桑巴：女舞者扭胯动作结合大幅度的造型舞姿及各种步法的变化，同时根据舞蹈的人数创造各种队形，男舞者手执各种打击乐器边击边跳。

巴西每年2月末举行狂欢节，桑巴是节日的主要活动内容。每逢节日，各大城市派出桑巴舞的表演队伍，参加全国性的

桑巴比赛。每年狂欢节都要选出最优秀的桑巴舞节目，和优秀编导、作曲、舞蹈家、化妆、服装等，并颁发个人和集体奖。这一活动有力地推动了桑巴的发展，使桑巴舞蹈艺术成为巴西社会生活中不可缺少的部分。

【欧美代表性民间舞蹈】

轮舞（round dance） 即圆圈舞，或称环舞。欧洲民间舞蹈中流行最广的形式。它的历史久远。实际上，圆圈舞是迄



欧洲早期的轮舞（绘画）

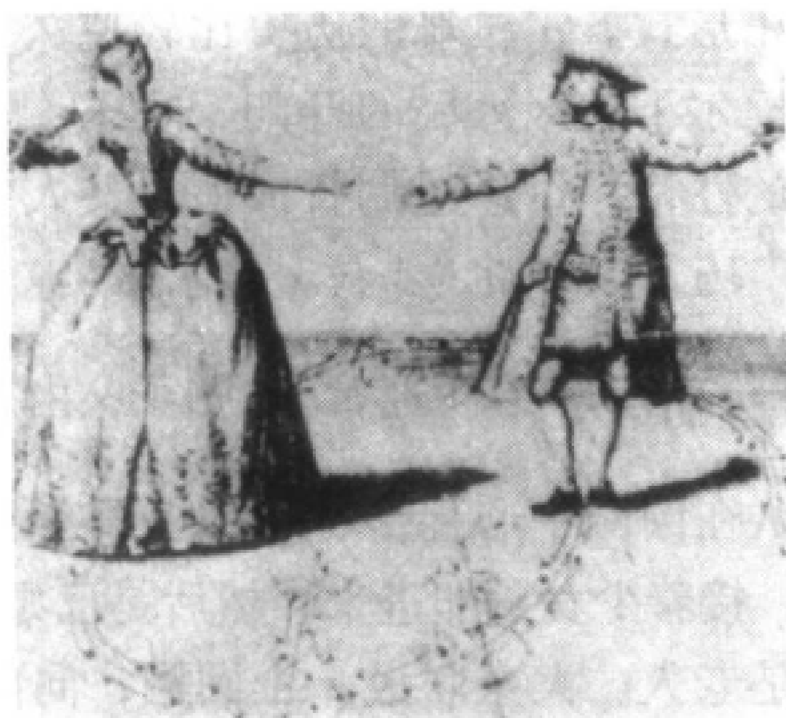
今仍然活在世界各地人民群众中的、人类舞蹈文化中最基本、最普遍的舞蹈现象，并非欧洲所特有，在非洲、亚洲和大洋洲都存在着风格各异的圆圈舞。由于不同民族、不同地区人民的生活、风俗习惯、民族性格、宗教信仰、理想愿望千差万别，圆圈舞通常反映的内容也是多种多样的，庆祝或祈求丰收，举行婚礼或赞美爱情，歌颂生命或战胜对死亡的恐惧，酬谢神灵或宗教礼仪，欢度节日等等，都可以是圆圈舞的主题。圆圈舞是群众性的集体舞蹈，队形在圆形的基础上发展变化，人们逐个连接起来，首尾相接闭合起来是圆圈，打开来是一条弧形的链，因而在许多地方，圆圈舞和环舞、链舞是同一个概念，并无严格的区别。有的成一个大圈，有的分成几个小圈又合起来，有的是双圈向相反方向移动或者内外交错，有的成弧形的链向左右、前后移动；有的男女交错排列，有的男女成对组成圆圈，也有限定只由男子或只由女子参加的圆圈舞。舞蹈的速度和音乐节拍也有很大区别。在欧洲，圆圈舞派生出多种带有不同内容和不同风格的变体。在法国，古老的卡罗尔舞就是一种手拉手成闭合的圆圈的舞蹈；布朗尔舞是卡罗尔舞的一种变体，舞者沿圆圈向左向右交替移动，逐渐逆着时针方向旋转，并有歌曲伴和。中世纪流传下来的、欧洲许多国家都有的五朔节花柱舞，是围绕着用鲜花和彩带装饰起来的五朔节花柱跳的舞蹈，含有祈望果树丰收的意思。俄罗斯的轮舞叫“霍罗沃德”，多是伴有歌曲的抒情舞蹈，尤以女子轮舞著称。在巴尔干，圆圈舞是一种最有生气的舞蹈形式，南斯拉夫称为科洛舞，保加利亚称为霍罗舞，罗马尼亚称为霍拉舞，它们都源于古代希腊的霍罗斯舞。此外，如西班牙加泰罗尼亚的萨尔达纳舞、挪威南部的阿泰图尔舞、意大利撒丁岛的杜鲁－杜鲁舞等也都是圆圈舞。

小步舞（minuet） 17世纪欧洲最有代表性的宫廷舞蹈，音乐为3拍子。源于法国西部布列塔尼地区普瓦图的一种农民舞蹈“布朗尔”。舞蹈最典型的步法是一种朴实无华的小步，小步舞即由此得名。



俄罗斯轮舞《小白桦树舞》前苏联小白桦树舞蹈团演出

小步舞于16世纪为宫廷采用，舞蹈风格变得文雅、端庄、高贵，它的优美的小



1735年英国小步舞（雕版画）

步，精心雕琢的手势，屈膝礼和鞠躬，严格对称的舞蹈构图，以及舞伴间对话性质的舞蹈动作，使它在同时代的舞蹈中占有明显的优势。17、18世纪小步舞风靡欧洲宫廷，压倒一切舞会舞蹈，被称为“舞蹈之王”，并且成为培养贵族们良好礼仪风范的一种教育手段，也作为衡量他们文化素养高低的标志。小步舞行进的构图很有特色，有“Z”字形、“S”字形、“8”字形等。最初由一对对舞伴按照地位高低依次表演，例如，先是国王和王后，然后是太子和妃子，再是其他贵族，等等。小步舞集中反映了宫廷舞蹈文化的精萃。对于舞台表演舞蹈的发展也产生了相当重要的影响。从法国皇家舞蹈研究院建立（1661）到法国大革命爆发的100多年间，小步舞一直是培养业余舞蹈演员和职业舞蹈演员的重要教材，甚至在它不再流行以后很久，小步舞仍被保留在古典舞蹈教育体系中，作为演员训练的重要内容。

波尔卡（polka） 19世纪欧洲流行的一种$\frac{2}{4}$拍子的对舞。波兰和捷克斯洛伐克都认为它源于自己的文化传统。19世纪30年代流行于捷克农村的一种波尔卡节奏的舞蹈的舞步为波尔卡提供了基础。1835年波尔卡首次在布拉格引起公众的注意，这是一种轻快活泼的舞蹈，舞者面对面站立，男伴的右手抱着女伴的腰部，左手向旁伸开握住女伴的右手，按这种姿势，成对地沿着舞厅周围逆时针方向旋转行进。主要的舞步有两种：一种是单足弹跳步，可以前进、后退或旋转，称为“波尔卡步”；另一种是脚跟、脚尖轮流击地的动作。1840年，波尔卡由专业舞蹈家带到巴黎，在奥德翁剧院表演；巴黎的舞蹈大师们又把它改编成一种有5个“花样”的舞蹈，深受公众喜爱，迅即在1843～1844年间掀起了一股席卷欧美的“波尔卡热”。1844年，巴黎的舞蹈教师采拉里乌斯把它带到伦敦，又传遍英国，从温莎城堡到小城镇的舞会上都在跳波尔卡。与此同时，巴黎和伦敦的剧院中陆续出现了一些表演性的变体。F. 切里托和A. 圣－莱昂所创作的一种$\frac{3}{4}$拍子的变体称雷多瓦舞，也很著名。作曲家B. 斯美塔纳的《被出卖的新娘》和J. 魏恩贝格尔的《风笛手什万达》等歌剧中也都运用了波尔卡舞。

华尔兹（waltz） 原为奥地利、德国民间舞蹈。曾译圆舞。一种节奏为三拍子、双脚交替滑行的舞蹈。18世纪后半叶出现于城镇舞会，后进入宫廷，但仍在城市和民间流行。关于这种舞的来源，舞蹈史家说法不一，有的认为它的前身是沃尔塔；也有的认为它源于德国舞蹈阿勒芒



意大利画家乔凡尼·提埃坡罗的作品《小步舞》(1756)，其中包括了《假面舞》。



1844年5月刊的《伦敦新闻画报》上，用这3幅图和一些文字，介绍了波尔卡的跳法。

德；但比较普遍的看法是由上奥地利阿尔卑斯的农民舞蹈连德勒发展而来。作为一种舞会舞蹈，跳华尔兹的男女舞伴面对面站立，一手相握，一手托腰、扶肩，互相保持典雅的姿势，比过去的舞会舞蹈那种舞伴同方向携手的姿势更便于舞伴间的感情交流；同时，由于它没有规定的复杂花样，只是以一种平稳的滑行步法连续旋转，形式自由，便于发挥，容易掌握，因而在19世纪压倒了一切舞会舞蹈，风靡了欧美各国。至今，它仍是交谊活动中一种有生命力的舞蹈。它的音乐轻快活泼，旋律流畅，节奏鲜明，许多世界著名作曲家，如F. 舒伯特、F. F. 肖邦和兰纳、J. 施特劳斯父子等人，都创作了大量的华尔兹舞曲，其中尤以施特劳斯父子的华尔兹舞曲著称于世。许多芭蕾，如《天鹅湖》、《睡美人》等都采用了华尔兹舞段。

霍拉（hora）　罗马尼亚民间舞蹈，类似保加利亚的霍罗舞和南斯拉夫的科洛舞。跳霍拉舞是罗马尼亚人在婚礼或节日活动中必不可少的内容，也是一种大众化的娱乐形式。霍拉舞的历史比较悠久，表现了巴尔干地区人民的开朗、欢乐、热爱自由的性格。每逢星期日或假日，人们聚集到广场上，参加“霍拉·麦尔”（意为大霍拉舞）活动。音乐通常为$\frac{6}{8}$拍子，由吉卜赛乐队在圆圈中心伴奏。舞蹈由青年男子开始，接着少女参加进来，然后是已婚者，最后是老人。大家联成一个圆圈，向前一步、退后一步、向左三步、向右五步，如此反复进行，使圆圈逐渐逆着时针方向旋转；间或突然冲向中心聚拢起来，几乎肩并着肩，然后又分开，回到原地。参加者可以多达数百人，往往持续几个小时，直到尽兴。青年男女第一次加入大霍拉舞圈，标志着进入了成年期，达到了可以结婚的年龄。参加者必须严格遵守当地的道德规范，如果某人表现出失礼的行为，整个舞圈会立即停止下来，直至失礼者自动退出，才能恢复活动。另一种称为“雅拉涅阿斯



1925年出版于纽约的《夏娃：女士画报》上，形神兼备的华尔兹剪影3幅。

卡”的霍拉舞与规模宏大的大霍拉舞正好相反，只由两对舞伴参加，他们围成小圆圈，不断加快舞蹈速度。霍拉舞的形式在不同地区稍有区别，主要是圆圈的闭合方式不同。在特兰斯瓦尼亚的某些地方，它被称为“若克－罗曼涅斯克”，意为罗马尼亚舞。还有一种名为“赛尔巴”的链状舞蹈，在链状舞队的两端各有一个领舞者，他们两人配合默契，左右着整个舞队。这是一种快速、激烈的男子舞蹈，速度不断加快，有时达到令人头晕目眩的程度。

塔兰泰拉（tarantella） 广泛流传于意大利南部的一种民间舞蹈，是以对舞为基础的集体舞蹈。音乐一般为$\frac{6}{8}$或$\frac{3}{8}$拍，结尾部分速度逐渐加快。这种舞蹈的特点是节奏强烈、急促，腿部动作丰富多变，身躯的运动也比较激烈。舞者手持铃鼓，边舞边拍打，以加强节奏。相传14世纪中叶，意大利南部的塔兰托城一带出现了一种奇特的传染病，这种病是由于被称为“塔兰图拉”的毒蜘蛛咬伤所致。受伤者只有发疯般不间断地跳舞，直至全身出



这些善跳华尔兹的绅士们真可谓舞艺精湛——在疯狂的左旋右转中，他们居然能够确保大礼帽稳稳当当。

汗，才能排出体内毒素。塔兰泰拉即因此得名。由于这种舞蹈具有独特的风格，音乐家和舞蹈家们都曾经以它为素材创作出不少作品，如芭蕾《天鹅湖》第3幕中的那不勒斯舞、G. 巴兰钦编导的独舞《塔兰泰拉》等。



霍拉舞

科洛（kolo） 南斯拉夫最流行的民间舞蹈形式，类似罗马尼亚的霍拉和保加利亚的霍罗。科洛舞是一种集体的轮舞，在马其顿、塞尔维亚、克罗地亚、斯洛文尼亚、波斯尼亚－黑塞哥维那和门的内哥罗6个共和国都有它的多种变体。科洛舞的队形呈一个打开的或闭合的链形，打开时是弧形，闭合起来成圆圈。由一个领舞者来指挥舞步和队形的变化，这个领舞者在塞尔维亚称为“科洛沃佳”，开始时他独自舞蹈，其他人逐渐参加进来，双手分别抓住两侧邻人的腰带，形成链式圆圈，舞步通常比较简单，舞蹈风格强劲有力。舞蹈者在统一的音乐节奏中，踏着整齐的舞步，协调一致地使整个链式圆圈向左、向右移动，收拢或散开。尤其在门的内哥罗和波斯尼亚的科洛舞中，这种和谐的运动达到了很精确的程度，是一种不用音乐伴奏的哑舞（某些伴有歌唱），全凭参加者的舞蹈和节奏素养达到默契。克罗地亚的某些科洛舞由两部分组成：开始时，大家一起在幽默歌曲的伴和下缓慢地移动；突然间，速度大大加快，舞蹈者大声呼喊，叫喊出几句押韵的诗句，用以表示自己欢快的激情。黑塞哥维那有一种“泽茨科－科洛”舞，由两圈数量相等的男子参加，一圈站在另一圈的肩上，彼此搭着肩膀；下面一圈人双手在背后与相邻舞伴交叉相握，抱紧腰部，一面跳舞一面使圆圈

旋转起来。大多数的科洛舞男女均可参加，也可中途退出。某些科洛舞男女间隔排列；另一些科洛舞男子站半圈，女子站半圈，女子的动作较拘束，男子的动作则热情洋溢；也有男子或女子分别跳的科洛舞。科洛舞的基本队形是圆形或弧形，有的成螺旋形。科洛舞在南斯拉夫人民生活中是不可缺少的，尤其在节日活动——例如圣灵降临节或夏至节期间，或在婚礼活动中，都要跳科洛舞。

恰尔达什（csardas）匈牙利民间对舞。由17世纪的韦尔本科什（verbunkos，募兵舞）发展而来。csárdás一词，原意为匈牙利平原道路两旁的小酒馆，是农民经常跳舞聚会的活动场所，这种农民的舞蹈被贵族阶层贬称为恰尔达什。这个名称大约从1840年起在匈牙利社会流传开来，但舞蹈的根源却要早得多。有人认为恰尔达什源于韦尔本科什和一种被称为韦杰什·波罗什的对舞；还有人认为它是由波希米亚传入匈牙利的。在捷匈边境地区，这种舞蹈也非常流行。恰尔达什通常分为两部分：慢板“拉舒”，快板“弗里斯”，两部分交替进行，由舞蹈者给乐队一个明显的信号来指挥舞段的转换。舞伴面对面站立，男伴双手抱着女伴的腰部，女伴双手放在男伴肩上，基本的动作是两脚交替向两侧做滑步；但技艺高超的舞蹈者常常即兴地表演出许多高难的舞步，这种即兴舞蹈导致许多变体的产生，甚至每个村镇都有自己独特的恰尔达什。舞蹈由一个吉卜赛小乐队伴奏，第一小提琴手用他的琴声指挥乐队，激励舞者，直至达到狂热的程度；紧接着又奏起缓慢的悲歌，引导舞者恢复平静。经过改编的恰尔达什曾是19世纪在上流社会流行的一种舞会舞蹈。它也被改编为性格舞，出现在芭蕾或歌剧作品中。作曲家F. 李斯特、F. 舒伯特均作有恰尔达什舞曲。

哈灵（halling）　挪威民间舞蹈。源于挪威南部的哈灵河谷地区，是由波兰舞蹈和古老的斯堪的纳维亚民谣舞蹈结合产生的许多舞蹈形式中的一种。哈灵具有生气勃勃和炫耀技艺的特点，属于求偶舞一类，由一个男伴在一个女伴前表演，或者两三个人互相竞技。音乐通常为$\frac{2}{4}$拍，由哈丹格尔提琴伴奏。舞蹈的开头和结尾是平静的，中间由男子表演各种复杂的舞步、旋转、跳跃，甚至还有翻筋斗等杂技性的技艺，使舞蹈的情绪逐渐热烈，达到高潮。有时女伴站在椅子上，用棍子挑起一顶帽子，而男伴必须要在严格的舞蹈节奏中，用一个旋转动作或横翻一个筋斗把帽子踢掉。如果他的表演成功，便能得到女伴的青睐，两人欢快地合舞；如果表演失败，则失去共舞的机会。有时，舞蹈只由男子表演。

迪斯科（disco）　20世纪70年代风靡世界的一种群众自娱性舞蹈，是美籍黑人创造的爵士舞之一。disco原是圆盘唱片的意思，这里引伸为“唱片舞会”、“随着唱片跳舞”的意思，这种舞从70年代兴起，最初只流行在美国小城镇的黑人聚居区和拉丁美洲下层社会中，并不为人所注意，甚至被上层社会所不齿。但没多久，它就迅速流传，直至风靡全世界。

迪斯科音乐，强调以夸张的强弱力度的交替反复诱发内在的节奏冲动来支配舞步，比传统的华尔兹、探戈等，更为自由，突出个性。男女两人一起跳舞时，更多的时间身体不接触，动作不必一致，而是问答式的情绪联系与默契。舞蹈动作可随着音乐节奏即兴发挥。根据技术要求的不同，可分为娱乐性的舞厅迪斯科、健身的迪斯科体操和表演迪斯科。广泛流行的

是舞厅迪斯科。一般说来，舞厅迪斯科自娱性强，形式多样，随意即兴，要求跳舞的人有掌握和处理节奏的能力，根据节奏的变化尽量发挥。这种舞可单人自跳，双人跳，多人集体跳，但仍以男女双人跳比较普遍。

【芭蕾】

（ballet） 法语 ballet 的音译，意指：①一种舞台舞蹈形式，即欧洲古典舞蹈，



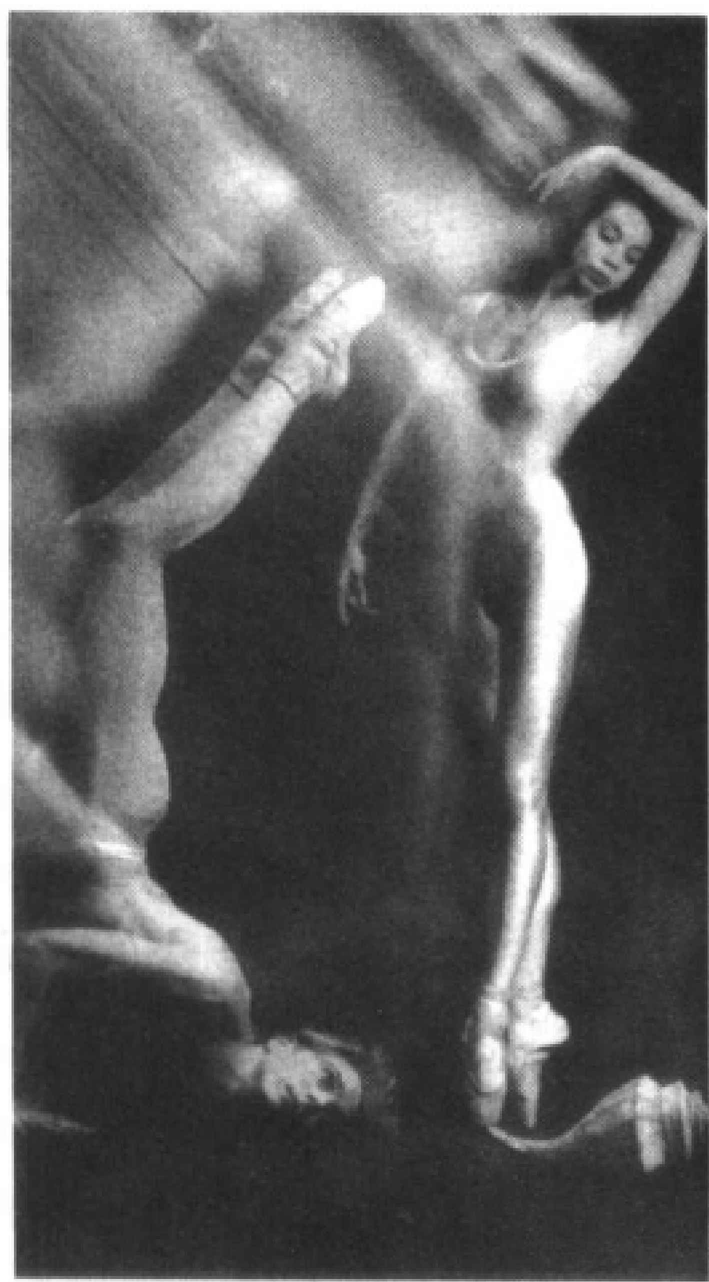
芭蕾

通称芭蕾舞。这是在欧洲各地民间舞蹈的基础上，经过几个世纪不断加工、丰富、发展而形成的，具有严格规范和结构形式的欧洲传统舞蹈艺术。19 世纪以后，技术上的一个重要特征是女演员要穿特制的脚尖舞鞋用脚趾尖端跳舞，所以也有人称之为脚尖舞。②舞剧，最初专指以欧洲古典舞蹈为主要表现手段，综合音乐、哑剧、舞台美术、文学于一体，用以表现一个故事或一段情节的戏剧艺术，称古典芭蕾（或古典舞剧）。20 世纪出现了现代舞以后，以现代舞结合古典舞蹈技术为主要表现手段来表现故事内容或情节的称现代芭蕾。逐渐地，芭蕾一词也用来泛指用其他各种舞蹈为主要表现手段的舞剧作品，尽管在舞蹈风格、结构特征、表现手法等方面均不同于古典芭蕾或现代芭蕾。③在现代编导创作的舞蹈作品中，有相当一部分没有故事内容，也没有情节，编导运用欧洲古典舞蹈或现代舞蹈，或使两者相结合，用以表现某种情绪、意境，或表现作者对某个音乐作品的理解等等，这些也称为芭蕾。

ballet 一词，源于古拉丁语 ballo。最初，这个词只表示跳舞，或当众表演舞蹈，并不具有剧场演出的含义。芭蕾作为一门舞台艺术，孕育于文艺复兴时期意大利盛大的宴饮娱乐活动，17 世纪形成于法国宫廷，这种宫廷芭蕾实际上是在一个统一的主题下，具有松散结构的舞蹈、歌唱、音乐、朗诵和戏剧的综合表演，由专业的舞蹈教师设计，国王和贵族担任演员，女角也由男子扮演，表演场地在皇宫大厅中央，观众则围绕在大厅周围观看；演员戴皮制面具标志不同角色，故又称假面芭蕾。1661 年，路易十四下令在巴黎建立皇家舞蹈学院。17 世纪 70 年代芭蕾演出开始使用黎塞留主教宫廷剧场。演出场地和观众观看角度的改变，引起了舞蹈技术和审美观点的变化，演员站立的姿势越来越外开，由此正式确定了脚的 5 个基本位置，这 5 个外开的位置成为发展芭蕾舞技术的基础。专业芭蕾演员应运而生，并逐步取代了贵族业余演员，职业女芭蕾演员也开始登台演出，舞蹈技术得以较迅速地发展。芭蕾演出从基本上是一种自娱性



美国 1914 年前后的芭蕾课堂。


乔弗雷芭蕾舞团的当代芭蕾《海之影》(1966)

的社交活动逐步转变为剧场表演艺术。这个时期的芭蕾是从属于歌剧的，宫廷作曲家J. - B. 吕利在歌剧中加入芭蕾场面，实际上是一连串舞蹈表演，剧情反而显得无关紧要，这时称为歌唱芭蕾或芭蕾歌剧。这种状况一直持续到18世纪中叶。18世纪的芭蕾大师J. - G. 诺韦尔是芭蕾史上最有影响的舞蹈革新家。他在1760年出版的《舞蹈与舞剧书信集》中首次提出了“情节芭蕾”的主张，强调舞蹈不只是形体的技巧，而属于戏剧表现和思想交流的工具。诺韦尔的理论推动了芭蕾的革新浪潮，在他和其他许多演员、编导的持续努力下，芭蕾从内容、题材、音乐、舞蹈技术，服饰等方面都进行了一系列改革，这些改革使芭蕾终于能够与歌剧分离，形成一门独立的剧场艺术。

在芭蕾发展史上，主要有两种美学观点一直在起作用。一种观点认为，芭蕾是“纯粹的舞蹈”，16世纪的意大利舞蹈教师、《王后的喜剧芭蕾》的编导B. de 博若耶认为芭蕾是“几个人在一起跳舞的几何图案组合”。这种观点完全着眼于芭蕾的形式美，几乎完全不考虑芭蕾的内容或情节，往往导致单纯追求技巧的高超、华丽。18世纪中叶以前，这种观点在芭蕾创作中居统治地位。另一种观点强调芭蕾是“戏剧性舞蹈”，诺韦尔的“情节芭蕾”理论最集中地代表这种观点。他认为在一部芭蕾作品中，舞蹈要表现戏剧性内容，“情节和舞蹈设计要保持统一，有合乎逻辑的、明白易懂的故事作中心主题，和情节无关的独舞及舞蹈片段都得取消”，舞剧中“不仅是舞蹈技术光辉夺目，更须通过戏剧性表现，从情绪方面感动观众”。上述两种主要观点至今仍在起作用，不少编导致力于创作戏剧性的或有情节的芭蕾作品，也有的编导热衷于无情节芭蕾，注


乔弗雷芭蕾舞团的当代芭蕾《灯彩》(1980～1983)

重形式美，两类作品中的优秀剧目都是观众所欣赏的，并作为保留剧目经常上演。20世纪以来，各种文艺思潮对芭蕾创作的影响越来越明显，出现了许多不同风格的作品。

创作一部芭蕾作品，编导是关键人物，他根据文学剧本（或一个故事、一首诗、一部音乐作品）构思出舞剧结构或舞蹈结构，再由演员来体现。编导和演员都必须掌握芭蕾语言（或芭蕾语汇）——芭蕾技术技巧，以及运用芭蕾语言表现特定内容或情绪的能力，编导应该深谙它们长于表现什么，不能表现什么；而演员则应该训练有素，能适应并创造性地体现编导的构思，只有具备这些基本条件，芭蕾创作才能进行和完成。芭蕾结构形式有：独舞、双人舞、三人舞、四人舞、群舞等，编导运用古典舞、性格舞（舞台化的民族舞蹈和民间舞蹈）、现代舞等，按上述形式可以编出多幕芭蕾（分场或不分场，如《天鹅湖》）、独幕芭蕾（如《仙女们》）、芭蕾小品（如《天鹅之死》）等。芭蕾的这种结构形式在19世纪后期发展到高度规范化和程式化，以致影响和限制了芭蕾的发展。在20世纪编导创作的大量芭蕾作品中，这些规范和程式已被大大突破，不断出现新的探索和创造。

【现代舞】

（modern dance）　20世纪初在西方兴起的一种与古典芭蕾相对立的舞蹈派别。它的最鲜明特点是反映现代西方社会矛盾和人们的心理特征，故称为现代舞，亦有称为“当代舞蹈”、“新兴舞蹈”、“现代派舞蹈”等等。但评论家认为这些名称都不大确切。因为现代舞不是一种固定的舞蹈形式，它的特征不仅表现在创作



邓肯的舞蹈速写两幅，作者：阿布拉罕·沃克维茨。

方法上，也不只是训练体系的不同，它强调发挥艺术的个人特色，不存在普遍规律，每个艺术家都可以创造他自己的“法典”。现代舞习惯上成为所有这些流派的总称，但它却不能概括各种流派的全貌。

从历史上看，早期现代舞属于浪漫主义的产物。作为文艺思潮的浪漫主义，是反对法国17世纪古典主义的文艺教条而兴起的文艺运动。18世纪，新兴的资产阶级的力量开始壮大，便要求有为资产阶级服务的新型文艺。到了19世纪，浪漫主义思潮已经形成，主张摆脱古典形式主义的约束，崇尚创新，强调艺术家的主观感情的文艺思潮遍及西方。现代舞的创始人I. 邓肯起来反对古典芭蕾，这是浪漫主义精神在舞蹈领域中的一种表现。

19世纪末，欧洲的古典芭蕾，由于越来越偏离思想内容，单纯追求形式和技巧。当时不仅舞蹈革新家们认为古典芭蕾成了舞蹈发展的障碍，而且芭蕾本身的革新家亦认为有改革的必要。邓肯的自由舞蹈正是在这个最需要改革的时候出现，所以她的影响很快就遍及欧洲。

邓肯的舞蹈在当时所以成为革命的舞蹈，首先体现于她的舞蹈崇尚自然。浪漫主义运动中有一个“回到自然”的口号，这个口号是对现代城市腐朽文化的诅咒和

对大自然的歌颂，这成为浪漫主义文艺的一个特点。崇拜自然在当时还是一种新风气，邓肯的舞蹈思想是在这种风气影响下形成的。她抛掉芭蕾舞鞋，脱去紧裹着身体的芭蕾舞衣，赤足光腿，用自己的艺术实践创造一种自由舞蹈的形式，为现代的新型舞蹈探索出一条新路。

邓肯虽然给现代舞蹈创造了自由解放的精神并努力实践她的“肉体的动作必须发展为灵魂的自然语言”的舞蹈理论，但这种新的舞蹈形式还没有任何动作规律，所谓“自然的动作”，只是意味着没有拘束的动作。邓肯教学生跳舞也缺乏系统性的动作体系和规定的舞步。这个不足，后来在瑞士音乐教育家 E. 雅克－达尔克罗兹始创了“优律动”训练体系和 R. von 拉班建立了现代舞的理论之后才得到了弥补。

现代舞始源于邓肯，拉班又进一步发展了它，并且在现代舞的理论建设方面作出了重大贡献。他有许多理论著作，在舞蹈动作方面全面地探讨人的身心活动规律，包括肌肉的松弛和收紧，动作的协调等等。在舞台表演方面有著名的舞蹈空间等理论。这些理论与实践，对现代舞起了奠基作用。拉班的学生 M. 维格曼又把拉



“二十面体”，原为几何术语，后由拉班用来说明他的“空间和声学”。



现代舞

班的理论和法则，通过实践变成为舞蹈作品，使现代舞理论更加具体化，对于世界各国舞蹈事业的发展起了极其巨大的促进作用。

以拉班为中心的这一派现代舞，被称为“表现主义现代舞”。表现主义现代舞和其他表现主义的艺术主张一样，宣扬感觉第一，把直觉看成是认识世界的唯一方法。维格曼是表现主义舞蹈的代表者，她的舞蹈还有一个最突出的特点，就是企图切断舞蹈从属于音乐的关系，使舞蹈作为一种艺术而独立存在。她说：“首先必须从传统枷锁中解放出来的现代舞蹈，在解放的同时对音乐的独裁也进行反抗，因此才变成了自由自主的舞蹈。”因此表现派所谓在舞蹈上探索的新途径就是取消音乐对舞蹈的作用，确立没有音乐的舞蹈。

现代舞在美国和德国发展得最为兴旺，前一时期，德国现代舞发展迅速。第二次世界大战期间，纳粹势力抬头，德国现代舞很快就走向衰微。现代舞的活动中心转向了美国，美国没有自己的舞蹈传统，所以现代舞就成了它本土的舞蹈文化

而受到重视。但现代舞在美国的发展过程是曲折的。邓肯、R. 圣丹尼斯等现代舞先驱都是美国人，但她们不是在美国而是在欧洲获得其成就。美国的现代舞是受欧洲的影响产生的，直到 1909 年，圣丹尼斯享有盛誉返国，才敲开美国现代舞的大门。

圣丹尼斯对现代舞的贡献，主要是对东方舞蹈形式的运用。她广泛注重埃及、希腊、印度、阿拉伯和泰国等国舞蹈的风俗特点，企图以东方舞蹈形式来传达人类宗教精神信息。因此形成一种具有东方特色的现代舞。她著名的作品《罗陀》，第一次演出就轰动了整个西方。她的舞蹈也不只限于东方舞，在她大批的作品里面，有属于宗教题材的，也有不带民族色彩的抒情舞蹈。她和 T. 肖恩结婚后的 15 年中还合作创办了一个圣丹尼斯－肖恩舞蹈学校，成为学生接受新舞蹈的摇篮。其中 M. 格雷厄姆、D. 汉弗莱、C. 韦德曼等后来都成为美国现代舞的杰出代表。

到了汉弗莱和格雷厄姆这一代，是美国现代舞发展史上一个很重要的转折点。特别是格雷厄姆，她的名字几乎成了现代舞的代号。但是她们虽然是圣丹尼斯培养出来的学生，却并不是圣丹尼斯舞蹈的继承者，而是以叛逆者的身份各走自己的道路。汉弗莱认为圣丹尼斯那种异国情调的舞蹈不能体现美国人的精神实质。她认为既然美国没有基本民族舞蹈可供发挥，那么就只有不以民族舞蹈为根基而去重新创造一种舞蹈形式。因此她根据人体动作的基本原理设立了她自己的技术理论和方法，那就是在“跌倒和复起”、“平衡与不平衡”之间构成的动作规律。她认为这既包含着人类动作的全部范围，又是一切戏剧性效果的根源。如人在暴力前倒下就必然要撑持起来反抗等，这种冲突就存在于这些动作之中。汉弗莱的许多作品，就是对存在于人类中间的冲突进行的探索。她的作品大都采用象征主义手法，其特色别具一格。

如果说汉弗莱是从外部形式上去反对圣丹尼斯的舞蹈，那么格雷厄姆则是在揭示人类内心阴暗面上去反对圣丹尼斯的艺术主张了。因此她的舞蹈强调“内省”心理，有“心理舞派”之称。她强调舞蹈家应“以身体形象客观地表现自我信念”，“舞蹈应该剥开那些掩盖着人类行为的外衣”，“揭露出一个内在的人”。她早期创作的《心穴》，借一个古老的传说，表现“死亡和毁灭是妒忌之火焚烧后留下的灰烬”。她在表演《悲悼》这个作品时，给人看到的人的形象是痛苦地蜷缩成一团的，焦虑、痛苦造成身体的抽动和扭曲，这就是她所谓的“心灵的图解”；而这种“痛苦的心灵”，亦不是表现一个具体的事实，而是表示人类所有的悲悼。“格雷厄姆技巧”的中心是呼吸。她研究了人体在呼和吸之间的变化，从这种研究出发，发展了“收紧和放松”的动作原理，认为舞蹈家可以用呼吸作为推动身体旋转、跳跃、跌倒等技术，也可用以表示痛苦、恐怖、狂喜以至剧烈到痉挛的感情。这对现代舞的训练无疑是一种有益的探索。她早期作品所表现的阴暗和憔悴，曾引起人们的争议，但她始终是美国最享盛誉的艺术家。

20 世纪 30 年代是个动荡的时代，经济危机和第二次世界大战即将来临的险恶形势，给当时的艺术家以很大的震动。加上在现代主义哲学、现代心理学的影响下，形成了一股现代主义的艺术思潮，使现代舞艺术家们都认为用传统的真善美观念是不能解释人类的现代经验的，因此纷纷举起反叛传统的旗帜。圣丹尼斯的舞

蹈，美得像个女神，并且带着基督教清教徒思想和世俗文化相结合的浪漫主义风格，这对当时现代主义思潮已经广泛流行的美国，显然是不合时宜的。在这种形势下孕育出与圣丹尼斯相对立的舞蹈思想是必然的。



格雷厄在读书。

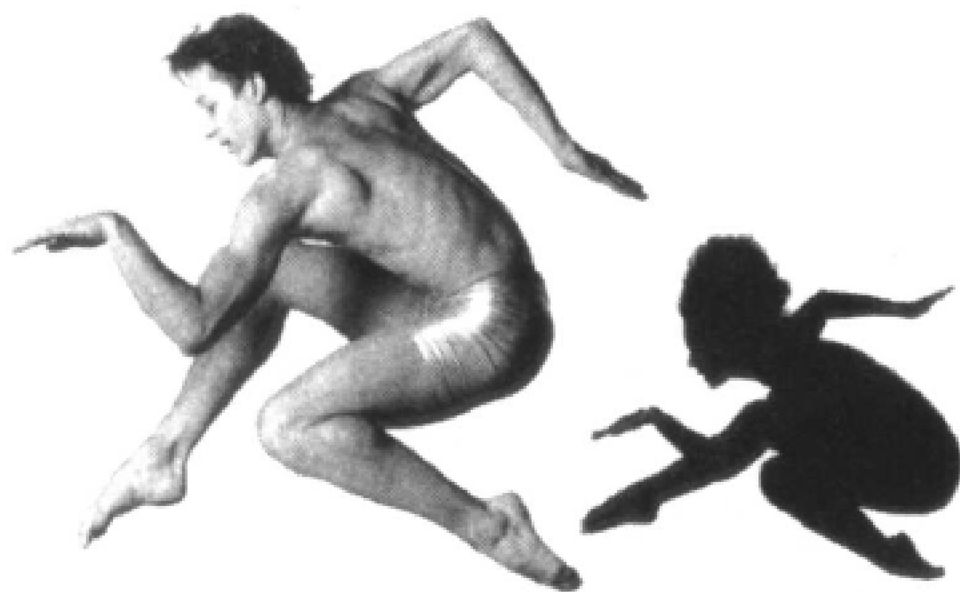
现代舞强调创造性，因此就激励舞蹈家们纷纷离开自己原有的团体，各自独立地去探索现代舞的新途径。汉弗莱和格雷厄姆离开圣丹尼斯、肖恩，而她们的学生同样又离开了她们。原汉弗莱－韦德曼舞团演员J. 利蒙为了实践他对自己的墨西哥印第安人的民族传统风格的尝试，宣布脱离汉弗莱而独立组团。他的现代舞结合戏剧传统形式，根据《奥赛罗》故事创作的《摩尔人的孔雀舞》，取得了很大的成就。出自格雷厄姆门下的M. 坎宁安，因艺术见解不同，也离开了格雷厄姆。

坎宁安是新先锋派的代表，所谓“新先锋”，意思是开创前人没有走过的艺术道路。如果说格雷厄姆的艺术主张是反对舞蹈上传统的审美观念，那么坎宁安反对的则是人们一贯认为“舞蹈动作必须有涵意”这一基本要求。他说：“在我的舞蹈艺术中是没有包含什么想法的”，“我从来不要一个舞蹈演员去想某个动作意味着什么，这正是我为什么不喜欢和格雷厄姆一起工作的原因。”坎宁安的艺术方法是追求“偶得动作”。所谓“偶得”，就是没有事先设计，亦没有动作安排，只要偶然物色到一个动作，他就“让每个舞蹈演员的个人特点无所畏惧地、无所隐讳地、有力地表现出来”，“任何动作都可以成为舞蹈的一部分”。坎宁安所以主张这种偶得的成分，是因为他认为人类生活常被习惯所束缚，如果在编舞中使用偶得成分，就有可能发现人类最本能而又最吸引人的动作方式。他认为只要舞蹈者在舞蹈，那便是一切，如果你希望有什么涵义，那就是什么涵义。因此，一些评论家把他的舞蹈称为“抽象舞蹈”。

在新先锋派舞蹈中，A. 尼古拉斯的艺术主张与坎宁安不同，他提倡非人化舞蹈。这是一种抽象的、混合着复杂手段的表现方式。他认为创作抽象化的舞蹈时，人体姿态和人体动作的变换会成为障碍。所以就别具匠心地给演员穿上蔽体的宽衣长袍，或特制一种塑料道具模型去覆盖住人体，并把特殊的灯光、色彩和音响等现代化技术吸收到作品中来，以增强直观效果。这种见物不见人的舞蹈作品，创作者并不认为是取消了人性，而只不过是排除了个性，使作品不受人体的局限性的束缚，从而更有条件去扩大舞蹈家探索人生的视野。

自20世纪60年代开始，新先锋派舞蹈又进一步发展到可以在任何形式的空间表演，包括教堂、体育馆，以至街道和公园。用这些场地作舞蹈表演亦是现代舞的一种艺术探索。T. 撒普有一次创作了一个舞蹈叫《集成曲》，于黄昏时在纽约的中心公园演出。40名怪异的舞蹈演员散布在草地上，他们都跳着共同的舞步。在舞蹈

的结尾，所有的演员都把动作放慢，在黄昏的朦胧光线下，在场的观众感到似乎正处身于一个雕塑的花园，这些雕塑在魔幻般地苏醒过来。当代年轻的现代舞蹈家对演出环境更倾向于标新立异，他们的作品有专门为草地、空地以至一些特殊环境而创作的。



现代舞

现代芭蕾亦是现代舞当中的流派之一。它是介乎现代舞和古典芭蕾之间的一种形式，在观念上是现代舞，但技巧上还是芭蕾。现代芭蕾最早的代表者是K. 约斯，他原来是拉班的学生与合作者。他当过芭蕾演员，因此他实践把两者结合是有基础的。他主持过的约斯芭蕾舞团就是属于现代芭蕾性质的舞蹈团。1932 年上演的《绿桌》，是揭露战争贩子幕后活动和描写战争恐怖的舞剧，获得了很大的成功。约斯芭蕾舞团解散后，欧洲曾有为数众多的现代芭蕾团体组织起来，但艺术上没有多大成果。与此相反，美国的现代芭蕾蓬勃发展，出现了像G. 巴兰钦与J. 罗宾斯等杰出的编导艺术家和演员。产生出不少优秀作品，预计这一艺术派别还会有更大的发展。

现代舞的艺术现象是复杂的，各派都有自己的探索和追求。其中出现的所谓表现主义、象征主义、心理派和抽象派等等，都是和现代主义相适应的流派。它们有一个共同的特征，就是反对传统观念在艺术上的统治，以传统的叛逆自居。他们曾先是对传统的写实主义表示挑战，在现代派的舞蹈家们看来写实主义方法已经在很大程度上把世界和人的复杂关系简单化了。因此在探索突破传统表现方式的同时，传统的时间次序（开始、中间、结束）和空间观念（远近）被打破了；那种比例感和尺度感联结在一起的秩序概念亦被推翻了，而代之以一种按自由联想重新组织的时间感和空间感。他们对动作规范也感到厌倦，而代之以一种人的随意动作。

总之，现代舞总是保持着它的活跃、易变的特性。过去现代舞和芭蕾曾一度处于水火不相容的境地，现在则能互相吸收，而且许多舞蹈家还兼通两种舞蹈。一些评论家认为，现代舞的风格今后还会不断变化、发展。作为一种文艺现象，现代舞近年来也引起了中国舞蹈界的注意，对现代舞的研究，也正在开始。

九、舞蹈家

【迪德洛，C.】

（Charles Didelot，1767～1837） 法国芭蕾编导、教师。1767年生于斯德哥尔摩，1837年卒于基辅。自幼随父亲（瑞典皇家芭蕾舞团编导兼首席演员）学舞，后到巴黎进修。1788～1791年在伦敦和波尔多，作为演员参加演出过J. 诺韦尔和J. 多贝瓦尔编导的舞剧，接受他们的舞剧改革思想。1788年起从事编导活动，1796



迪德洛像

年在伦敦皇家剧院排出舞剧《弗洛拉与泽费鲁斯》。1801～1811年任圣彼得堡帝国剧院编导。1812～1815年在伦敦和巴黎工作，1816年重返圣彼得堡。1829年因与帝国剧院经理处发生冲突而被迫退休，但仍留在俄国直至逝世。迪德洛先后排演过舞剧《阿波罗与达佛涅》（1802）、《阿摩尔与普绪喀》（1809）、《匈牙利农舍》（1813）、《阿喀斯和伽拉忒亚》（1816）、《拉乌尔·德·克列基》（1819）等40多部作品。他根据普希金同名长诗改编的舞剧《高加索的俘虏》（1823），对促进俄罗斯芭蕾从本国文学名著中吸收营养，建立本民族芭蕾学派起过重要的作用。迪德洛的作品属前期浪漫主义，具有情节有趣、结构完整、风格统一、注意刻画人物心理等特点。他用哑剧作为表现剧情的主要手段，清楚易懂，比较舞蹈化，有时发展成为情节舞蹈。这些优良传统以后为M. 珀蒂帕所继承。迪德洛在担任编导的同时还兼任圣彼得堡舞蹈学校教师，他彻底改革教学体系，培养出了包括A. 伊斯托米娜在内的一批优秀舞蹈家。他从剧目、演员、教学体系和编导思想等方面，为俄罗斯芭蕾学派的形成作出了重要贡献。

【布拉西斯，C.】

（Carlo Blasis，1803～1878） 意大利芭蕾演员、编导、教师。1803年11月4日生于那不勒斯，1878年1月15日卒于切尔诺比奥。自幼向J. 多贝瓦尔等舞蹈家学习舞蹈。12岁登台表演，以后到米兰拉斯卡拉剧院芭蕾舞团任独舞演员。1826～1830年在伦敦皇家剧院任独舞演员和编导，曾到圣彼得堡等地访问演出。从1837年起，一直在拉斯卡拉剧院任编导，并主持附属的舞蹈学院（1837～1850）。他经常去欧洲各地兼课，教授舞蹈，1847年还

兼任过英国皇家剧院的主要演员和编导。他的教学工作在芭蕾史上占有重要地位。他为意大利和世界各国培养了许多出色的芭蕾演员。他在教学中，把芭蕾舞的基本训练和技巧规范化，并把这一套教学方法编纂成书，如《舞蹈艺术理论与实践概论》（1820）、《舞蹈法典》（1828）、《舞蹈全书》（1830）等。这些著作为现代的古典芭蕾教学奠定了基础。他在教学中注意借鉴其他造型艺术，据说舞姿“阿蒂丢德”是他受了墨丘利神像的启发创造出来的。他也是较早对女演员进行脚尖技巧训练的芭蕾编导。此外，他首次用性格舞的概念统一称呼芭蕾中所有舞台化了的民间舞蹈，这一概念后来被普遍采纳。

【塔利奥尼，M.】

（Marie Taglioni，1804～1884）　意大利女芭蕾演员。1804年4月23日生于斯德哥尔摩，1884年4月24日卒于马赛。自幼随父F. 塔利奥尼习舞。她的浪漫主义芭蕾表演风格主要得自父亲的传授和培养。1822年在维也纳首次登台演出，获得成功。此后，曾先后在巴黎、慕尼黑、斯图加特等地演出，崭露头角。1827年在巴黎歌剧院芭蕾舞团主演《贞洁的修女》、



塔利奥尼画像

《西西里人》，大获成功。1828年升为主要演员。1832年主演由其父编导的《仙女》，她运用脚尖技巧，丰富了女芭蕾演员的舞蹈技巧，从而开创了浪漫主义的表演新风格。与此同时，她还首创剪短了的钟形透明薄纱舞裙，以利于舞蹈技巧的发挥。从《仙女》一剧开始，形成了她轻盈飘逸的跳跃、诗意典雅的造型等艺术特点。1837～1842年巡回演出于圣彼得堡，除保留剧目《仙女》外，大都演出其父亲编导的《多瑙河之女》、《吉卜赛姑娘》、《影子》等剧目，获得极大荣誉。1845年赴伦敦演出J. 佩罗编导的《四人舞》和同年演出的《帕里斯的裁决》，对欧洲各国芭蕾艺术产生了深远的影响。1847年退出舞台。1859～1870年任教于巴黎歌剧院舞蹈学校。她一生编导的惟一作品是由她最出色的学生E. 李芙莉主演的《蝴蝶》（1860年首演于巴黎）。

【布农维尔，A.】

（Auguste Bournonville，1805～1879）丹麦芭蕾编导、教师，丹麦芭蕾学派的奠基人。1805年8月21日生于哥本哈根，1879年11月30日卒于同地。祖籍法国。1820～1826年到巴黎向A. 韦斯特里斯学习芭蕾。1827～1828年在巴黎歌剧院芭蕾舞团任舞蹈演员，是M. 塔利奥尼的舞伴，曾到许多国家访问演出。1830年初回到哥本哈根皇家剧院。1848年后，任该院总编导，直至1877年退休。他一生创作了约50部舞剧和舞蹈节目，主要采用丹麦作曲家的音乐和丹麦以及欧洲民间史诗、传说进行舞剧创作。在舞剧中广泛运用欧洲各国，特别是丹麦民间舞蹈，发展了男子舞蹈技术，创立了丹麦芭蕾学派。他的作品，形成了丹麦古典芭蕾传统剧目的基

础，享有世界声誉，其中有《仙女》（1839）、《那不勒斯》（1842）、《真扎诺的花节》（1858）等。他的芭蕾基本教材和教学法被后人整理成书，是丹麦芭蕾学派教材的基础。著有回忆录《我的戏剧生活》3卷。

【切凯蒂，E.】

（Enrico Cecchetti，1850～1928）　意大利芭蕾演员、教师。1850年6月21日生于罗马，1928年11月13日卒于米兰。出身舞蹈世家，5岁登台演出，成年后在意大利的米兰和欧洲一些国家任主要演员。1887年去圣彼得堡演出，1890年受聘在圣彼得堡皇家剧院任M. 珀蒂帕的助理编导。从1892年起，在该剧院附属舞蹈学校教学。1902年到华沙歌剧院和芭蕾舞蹈学校任教。1905年曾回意大利，但因对现状不满而又回到圣彼得堡，开设了自己的学校，并担任A.П. 巴甫洛娃的私人教师。1910年前后任C.П. 佳吉列夫芭蕾舞团的首席教师。1918年到伦敦开设舞蹈学校。1923年回到米兰，1925～1928年任意大利皇家芭蕾舞学校校长，并兼任米兰拉斯卡拉歌剧院芭蕾舞团艺术指导。切凯蒂舞蹈技艺高超，但其主要贡献是教学成就。他的学生中有很多著名演员、编导和教师，如巴甫洛娃、A.Я. 瓦加诺娃、M.M. 福金、B.Ф. 尼任斯基和N. 德瓦卢瓦等。他在教学中非常重视训练的科学性和系统性，以求训练出完美精湛的技术。他为古典芭蕾中脚的5个位置和7种动律的训练制定了严格的规格，建立了一套细致完整的教学大纲。这套教材被人整理出版流传下来，称为切凯蒂体系。英美等国还成立了切凯蒂学会。



切凯蒂与巴甫洛娃

【雅克－达尔克罗兹，E.】

（Emile Jaques－Dalcroze，1865～1950）　瑞士作曲家、教育家。1865年7月6日生于维也纳，1950年7月1日卒于日内瓦。先在日内瓦音乐学院学习，后到巴黎从L. 德利布，又到维也纳从J.J. 富克斯及A. 布鲁克纳学习音乐。1892年起任日内瓦音乐学院和声教授。在此期间，为使乐感的训练不局限于只是对节奏的解释，并将其体现在人体运动之中，他首创一套“律动体操”，即以身体的律动来表现音乐的节奏。1905年，他的教学法在瑞士作曲家协会会议上通过，这种教学体系称为“优律动”。雅克－达尔克罗兹先后在德累斯顿（1910）和日内瓦（1915）建立了应用这一教学体系的研究所，以后又在欧洲其他地方和北美洲设立分所。这套教学体系，对欧美的音乐教育和舞蹈教育产生了重大的影响，它为音乐的节奏感和舞蹈动作之间的协调提供了依据。他的研究所造就出来的学生以及在他的理论影响下产生的舞蹈人才中，包括后来成为现代舞历史上的代表性人物M. 维格曼、H. 霍尔姆、K. 尤斯和R. 圣丹尼斯等。作为作

曲家，他作有歌剧多部、小提琴协奏曲2首，以及为“优律动”教学用的大量钢琴曲和改编曲等。主要著作有《节奏、音乐和教育》（1919）、《优律动、艺术和教育》（1930）等。

【佳吉列夫，С. П.】

（Сергей Павлович Дягилев，Sergey Pavlovich Dyagilev，1872～1929） 俄国戏剧活动家、芭蕾舞团经理人。1872年3月31日生于诺夫哥罗德省，1929年8月19日卒于威尼斯。1896年毕业于圣彼得堡大学法律系。青年时代涉猎甚广，学习过音乐、绘画、戏剧和艺术史，对芭蕾也感兴趣。1898年参加A. 贝努瓦为首的青年画家音乐家小团体“艺术世界”，并编辑出版过同人杂志《艺术世界》（1899～1904）。1899年秋应聘担任《帝国剧院年鉴》编辑，一年多后，因与院长艺术见解不一致而辞职。从1907年起，每年利用休假期间举办“俄罗斯演出季”，组织俄国著名音乐家舞蹈家去国外演出。1909年5月在巴黎首次举办俄国歌剧芭蕾演出季，上演《阿尔米达的帐篷》、《埃及之夜》、《仙女们》等M. M. 福金的作品获得巨大成功。直至1913年每年都举办类似的演出季。1911年起筹建固定剧团，到1913年正式成立“佳吉列夫俄罗斯芭蕾舞团”，在巴黎、伦敦等地巡回演出。1929年佳吉列夫病故后该团宣告解散。佳吉列夫及其芭蕾舞团的活动对西欧的芭蕾复兴起过巨大的推动作用。佳吉列夫本人不是舞蹈家，但具有罕见的组织才能，善于用人和发现新的人才，正是在他的赞助和促进下，福金革新芭蕾的计划才得以实现，他大胆起用年轻人B. Ф. 尼任斯基、L. 麦辛、G. 巴兰钦；他与当时几乎所有的舞蹈界、音乐界和美术界的知名人士都合作过，如舞蹈演员A. П. 巴甫洛娃、Б. Ф. 尼任斯卡娅、T. 卡尔萨文娜、S. 利法尔、E. 切凯蒂；作曲家I. F. 斯特拉文斯基、C. 德彪西、M. 拉韦尔、C. C. 普罗科菲耶夫等。他一反传统芭蕾片面突出舞蹈部分的惯例，主张芭蕾应是音乐、舞蹈、文学、绘画真正统一的综合体。

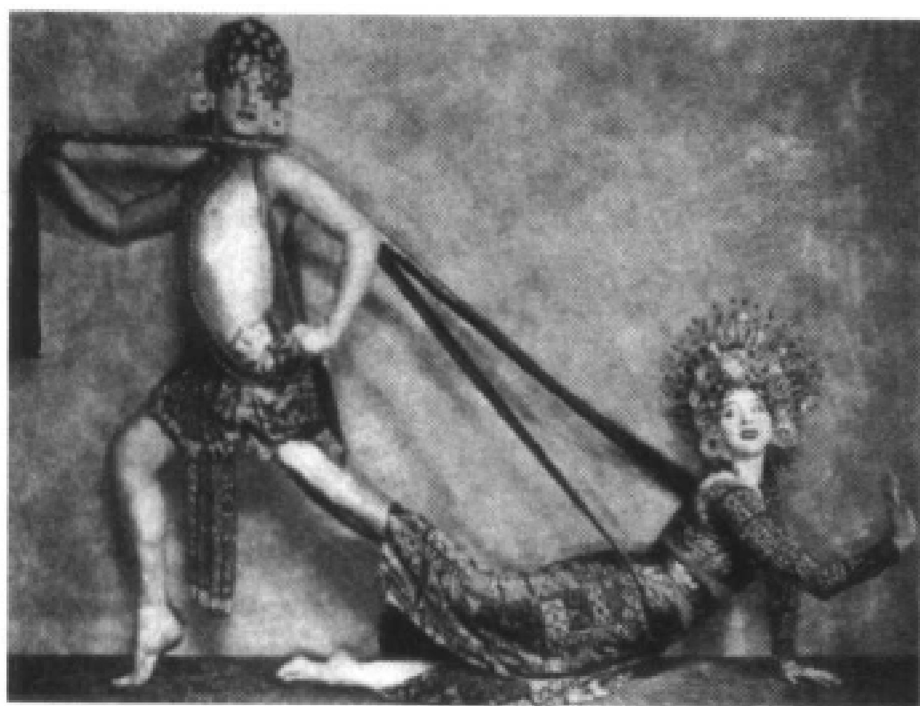


俄国芭蕾经纪人、佳吉列夫俄国芭蕾舞团创始人、现代芭蕾的传播者——谢尔盖·佳吉列夫（1872～1929）

【圣丹尼斯，R.】

（Ruth St. Denis，1877～1968） 美国现代舞的先驱，舞蹈演员、编导、教师。1877年1月20日生于纽瓦克，1968年7月21日卒于洛杉矶。

圣丹尼斯少年时代受过非正规的舞蹈训练，青年时代曾参加芭蕾和话剧中的插舞表演。1904年，她从一幅绘有埃及女神的香烟广告上得到启发，从而决定了她的



圣丹尼斯与肖恩自编自演的《巴厘狂想曲》(1924)

创作方向——用东方舞蹈来传达宗教精神。

经过一段时间的探索和实践，1906年，圣丹尼斯在纽约演出了她的第1个作品《罗陀》。这个作品以独特的动作技巧和服装设计上的革新，在美国舞蹈界独树一帜，使她成为第1个用舞蹈深刻表现东方题材的美国舞蹈家。她的这一时期的作品如《香火袅袅》(1906)、《眼镜蛇》(1906)、《印度舞女》(1908)、《瑜珈信徒》(1908)等都属于这一类型。她的舞蹈只是传递东方宗教与艺术的精神和色彩，而不是重复东方舞蹈的形式。1906～1909年，她在欧洲旅行巡回演出，获得极大的成功，回国后名声大振。1910年，她



“美国现代舞之母”圣丹尼斯

酝酿已久的大型舞剧《埃及之舞》问世，受到欢迎。

T. 肖恩大学时代因患病用药过度而至使腿部部分瘫痪，开始接受舞蹈训练用以治疗。1911年他在丹佛市首次登台演出，并第一次观看了圣丹尼斯的演出，从中获得了极大的启发。1914年他与圣丹尼斯在纽约相会，成为舞伴，并于同年结婚。



“美国现代舞之父”肖恩(1891～1972)

1915年他们在洛杉矶创建了丹尼斯－肖恩学校。它是美国第一所严肃的正规舞蹈学校，有完备的教学大纲，向学生传授原始舞蹈、东方舞蹈、德国现代舞、芭蕾等，同时进行创作演出。他们的作品不仅在美国，而且在世界各国都有相当的影响。这所学校是美国现代舞的主要发源地，它在美国许多地方都建有分校。M. 格雷厄姆、D. 汉弗莱、C. 韦德曼等人都曾是这所学校的学生。1931年，两人分居，不久学校解散。

1932年以后，肖恩始终保持着演员、教师和经理人的身份。1933年他创建男子舞蹈团。在该团存在的7年中，他发展了男子舞蹈技巧，提高了男子在舞蹈演出中的地位。1940年他在马萨诸塞州的雅各布斯皮洛农场建立了一所暑期舞蹈学校。1942年肖恩剧院在这里落成，每年举行雅各布斯皮洛舞蹈节。这个舞蹈节现已成为

美国最大规模的舞蹈汇演之一。肖恩杰出的组织才能为美国舞蹈——尤其是现代舞打下了坚实的基础。肖恩的主要作品有《克切塔》（1919）、《被缚的普罗米修斯》（1929）、《天才的傻瓜》（1930）、《劳工交响曲》（1934）等。主要著作有《露丝·圣丹尼斯——先驱者和先知》、《跳舞的神》和自传《一千零一夜》等。



R. 圣丹尼斯和 T. 肖恩创作表演的《东方舞》

和肖恩分居后，圣丹尼斯过了一段半隐居生活，只是偶尔在舞台上露面。40～60年代，她把舞蹈艺术与宗教活动结合起来，又活跃于艺坛。1947年以后，她以好莱坞为基地，到美国各地进行教学、讲座、示范表演、拍摄影片，并在电视节目中出现。在生命的最后10年，她的全部作品都以宗教为题材。她的艺术生涯达70年之久。

【邓肯，I.】

（Isadora Duncan，1877～1927） 美国女舞蹈家、编导、教师，现代舞的先驱。1877年5月26日生于圣弗朗西斯科，1927年9月14日卒于法国尼斯。母亲是音乐教师，从小就给予她良好的音乐教



邓肯像

育，培养了她的舞蹈志趣。邓肯6岁就能教小伙伴跳舞，并表现出对僵化、刻板的古典芭蕾的反感，她立志把自己的舞蹈建立在自然的节奏和动作之上，去解释和表演音乐家的作品。她不屑于为生活而去跳低级的商业化舞蹈。21岁时她被迫去英国谋生，在不列颠博物馆潜心研究了古希腊艺术。她从古代雕塑、绘画中找到了她认为理想的舞蹈表现方式：身着长衫，赤脚，动作酷似树木摇曳或海浪翻腾。她从古典音乐中汲取灵感，追求“可以通过人体动作神圣地表现人类精神”的舞蹈。她认为：技巧会玷污人体的自然美，动作来源于自我感觉，舞蹈应该自始至终都表现生命。因此，她在伦敦的表演，使观众耳目为之一新。她象森林女神一样，薄纱轻衫、赤脚起舞的形象，在整个欧洲受到人们的欢迎。1904、1905、1913年邓肯数次访问俄国，她的表演对舞剧编导 M. M. 福



邓肯1919年在钢琴旁聆听瓦尔特·兰梅尔演奏



“现代舞之母”以及由她再造的希腊风格舞蹈（1899）

金和后来的俄罗斯芭蕾舞团经理 C. П. 佳吉列夫都起过较大的影响，震动了俄国艺术界。

邓肯认为，舞蹈艺术来源于自然，人体动作的原动力来自大自然的波浪运动：海、风、地球的运动永远处在同一的持久的和谐之中。她认为在自然中寻找最美的形体并发现能表现这些形体内在精神的动作，就是舞蹈的任务。她的美学思想可以归结为一句话：美即自然。邓肯认为芭蕾规范违反万有引力定律和个人的自然意志，它的每一种姿势都是一种终止，没有一种动作、姿态或节奏是连续的或可以发展的。



邓肯在给学生上理论课

邓肯认为一切艺术的使命在于表现人类最崇高、最美好的理想。舞蹈家的天职就是表现艺术中最有道德、最健全、最美的事物。邓肯早期的舞蹈大多表现生之欢乐，抒情题材的作品较多。1913 年以后，她的创作转向悲壮的、英雄的题材——L. van 贝多芬、R. 瓦格纳、П. И. 柴科夫斯基的音乐。这其中有她创作和表演的最著名的作品《马赛曲》、《斯拉夫进行曲》、《国际歌》、《第六交响曲》（柴科夫斯基作曲）等。

1921 年，邓肯应邀去苏联办学，同时在德国、法国设有舞蹈学校。她曾讴歌过苏联十月革命。1922 年，她与苏联诗人 C. A. 叶赛宁结婚，后又与之分手，到欧洲旅行，1927 年 12 月 14 日因车祸逝世。

邓肯的舞蹈作品传世甚少，她的思想、言论散见在她的自传和后人的回忆录中。她在世界观上既接受柏拉图、叔本华、F. W. 尼采、J. －J. 卢梭，又接受 W. 惠特曼的影响。其主流具有一定的人民性和民主性。邓肯毕生从事舞蹈改革与创新，她的实践和理论对当时和后来的舞蹈艺术发展都有很大影响。

【瓦加诺娃，A. Я.】

（Агриппина Яковлевна Ваганова，1879～1951）　苏联女舞蹈教育家、1879 年 6 月 26 日生于圣彼得堡，1951 年 11 月 5 日卒于列宁格勒。1889 年考进圣彼得堡戏剧学校舞蹈系，1897 年毕业后任玛利亚剧院演员。1921 年开始在列宁格勒舞蹈学校从事教学工作，1946 年任教授，直到逝世。1931～1937 年兼任列宁格勒基洛夫芭蕾舞剧团的艺术指导，1934 年获俄罗斯共和国人民演员称号。

瓦加诺娃是苏联古典芭蕾教育体系的



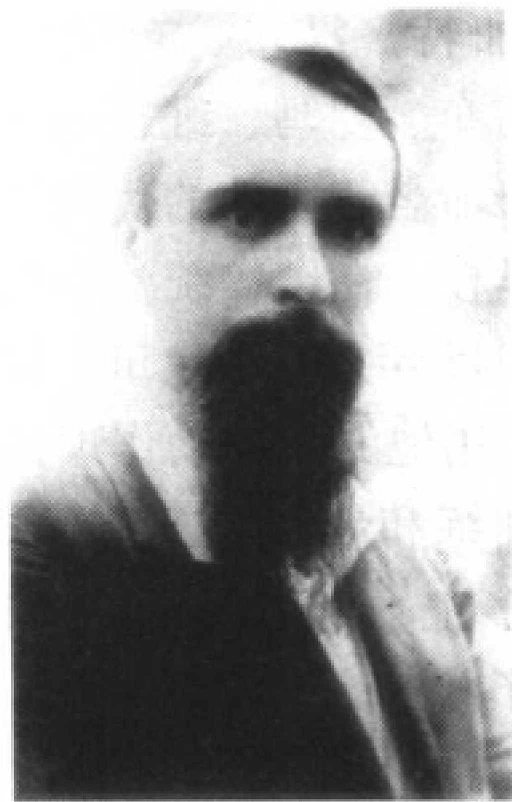
瓦加诺娃像

奠基人。她批判地继承和创造性地发展了俄罗斯芭蕾优秀传统，从审美标准以及训练方法的系统性、科学性方面进行了一系列的改革。比如她根据俄罗斯民族的审美趣味和豪放、开朗的性格特征对意大利和法国学派的手的造型、舞姿和一些动作做了不少的变动。她特别强调芭蕾艺术的思想性和表现力，反对为技术而技术的陈旧观点。她要求舞蹈者动作保持古典形式的完美，具有协调性和内在的含意；要求学生在完成一个舞蹈句子时要有立体感，善于突出其中主要动作，并把舞蹈与音乐融为一体。她反对灵感式的教学方法，主张每堂课，每个训练组合都具有目的性和逻辑性，使课堂教学组织得更加合理、严谨和科学，建立了一套完整的芭蕾教育体系。她所著的《古典舞蹈基础》（1934）系统地阐明了其教学思想和方法。这本著作在苏联曾多次再版并译成英、中、德、意多国文字。

瓦加诺娃培养了包括 Г. С. 乌兰诺娃在内的整整一代苏联优秀芭蕾演员。为此，苏联政府 1957 年决定，以瓦加诺娃的名字命名列宁格勒舞蹈学校。

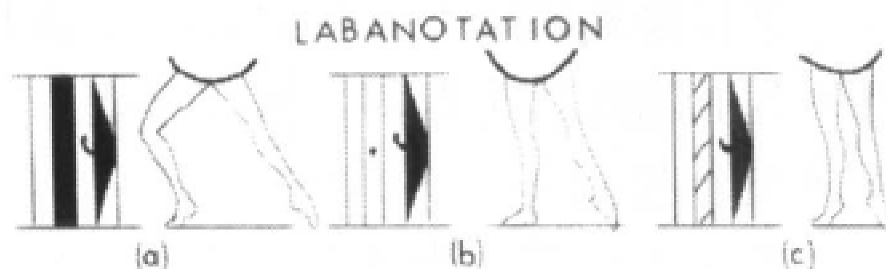
【拉班，R. von】

（Rudolf von Laban，1879 ~ 1958）动作科学家和舞蹈艺术家，原籍捷克。1879 年 12 月 15 日生于奥匈帝国的布拉迪斯拉发，1958 年 7 月 1 日卒于英国萨里郡的韦布里奇。他早年即热衷于观察人们的动作，曾随其父的驻军在近东和北非生活，有机会对不同地区人们的先天自然动作和后天习惯动作进行观察和研究，这奠定了他后来的理论基础。拉班 21 岁进巴黎美术学院，对舞台设计、戏剧和舞蹈等发生浓厚兴趣，并参加地方演出队，挣钱助读。他还学过芭蕾，一度担任柏林国家歌剧院的动作艺术指导，而且成了出色的编导。后因反对该剧院的浮夸作风，辞职而去，并宣布以后要从平民世界探索动作源泉和艺术表现。



拉班像

拉班长期在巴黎、柏林、维也纳等地研究有关人体动作的科学和艺术，涉及数学、物理、化学、解剖、心理等领域，直接继承了 F. 德尔萨特的表情动作体系。1910 年，他在瑞士的马奈阿雷建立了一所“舞蹈农庄”，让农庄里的人们在劳动之余，根据自己的职业经验创作并演出舞蹈。“舞蹈农庄”的概念，产生于拉班的一种愿望，即使人们回复一种田园生活，



由拉班舞谱记录的三个脚的位置

艺术产生于他们的生活经验。在第一次世界大战期间，他探求一种不用哑剧和古典芭蕾整套技巧的舞剧；他进行一种叫“动作合唱队”的实验，即根据音乐，把演员按气质的不同分成高、中、低3种舞蹈者进行表演。他同时在理论上规范出人体动作的内容和形式，即动作的8大因素和“空间协调律”。1915～1918年间，拉班移居苏黎世，创办舞蹈学校，并演出一些作品，开始研究舞蹈动作记录方法，逐步形成影响巨大的拉班舞谱（见舞蹈记录法）。1922年，他在汉堡演出《摆动的大教堂》获得巨大成功。1923年前后，他在柏斯勒、斯图加特、汉堡、布拉格、布达佩斯、查格雷布、罗马、维也纳和巴黎等地建立以拉班命名、由他的优秀学生负责指导的舞蹈学校。在纳粹统治年代，拉班前往英国。1945年成立了拉班－洛伦斯工业节奏组织，用他的人体动作理论对劳动操作程序、训练和考绩等各方面进行革新，解决了许多工业管理方面的问题。1949年，成立了拉班动作艺术协会，在艺术界，他被公认为现代舞理论之父。1953年，迁居英国的苏雷，在该地建立了动作艺术研究所。1954年，建立了拉班动作艺术中心。

【福金，M. M.】

（Михаил Михайлович Фокин，Michel Fokine，1880～1942）　俄国芭蕾编导。芭蕾革新家。1880年5月5日生于圣彼得堡，1942年卒于纽约。1889～1898年在圣彼得堡戏剧学校学习舞蹈。毕业后参加马利亚剧院芭蕾舞团，被破格提升为独舞演员。扮演过《帕基塔》、《雷蒙达》、《睡美人》等古典芭蕾的主角，表演风度典雅，跳跃高而轻盈。第一次编导尝试是为圣彼得堡戏剧学校排演实习剧目——独幕舞剧《阿喀斯和伽拉拉忒亚》（1905），同年又为A. 巴甫洛娃编排独舞《天鹅之死》。1907年正式受聘为马利亚剧院芭蕾编导，排出了舞剧《阿尔米达的帐篷》。次年应C. 佳吉列夫之聘为在巴黎举行的俄罗斯芭蕾舞演出季编导一批舞剧和舞蹈，这些作品的演出赢得了很高声誉。1909～1912年以及1914年，福金担任俄罗斯演出季和佳吉列夫俄罗斯芭蕾舞团的舞蹈编导兼主要演员。1921年起侨居美国，主持纽约的舞蹈讲习所（1923～1942），并先后在巴黎歌剧院（1934～1935）、蒙特卡洛俄罗斯芭蕾舞团（1936～1939）担任舞剧编导。由于福金远离祖国，与人民脱离联系，他长期处于苦闷忧



福金编导的《仙女们》



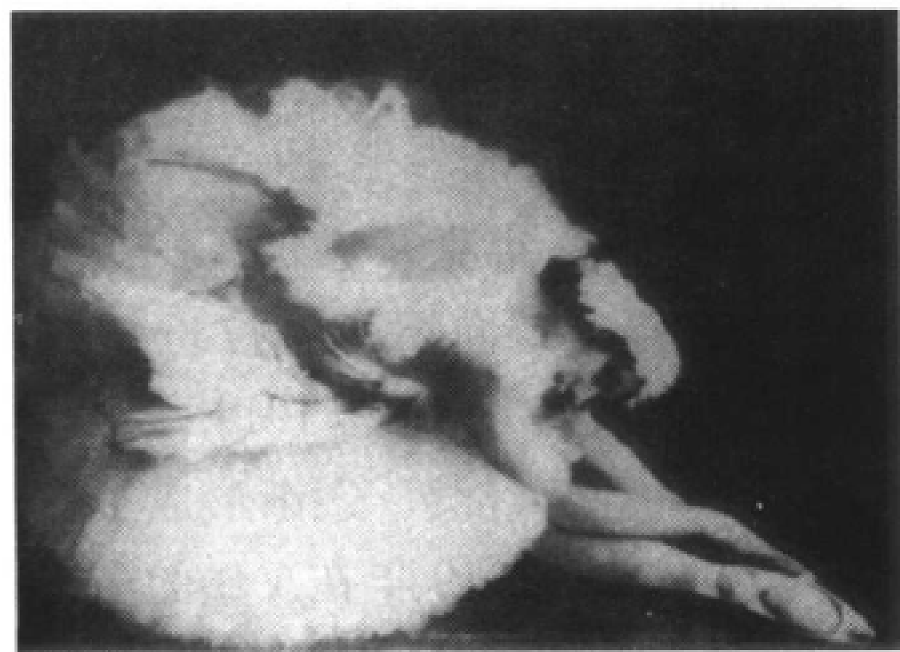
俄国现代芭蕾的早期代表作《玫瑰幽灵》编导：米歇尔·福金

郁之中，1927～1934年间实际上停止了创作，晚期作品也很少有成功之作。他一生共创作70多部舞剧以及一批舞蹈和歌剧插舞，其中著名的有：舞剧《埃及之夜》(1908)、《仙女们》(1908)、《狂欢节》(1910)、《天方夜谭》(即《山鲁佐德》，1910)、《火鸟》(1910)、《玫瑰幽灵》(1911)、《彼得鲁什卡》(1911)及歌剧《伊戈尔王子》中波洛维克人之舞(1909)、歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》中的舞蹈(1917)等。福金主张继承古典芭蕾传统。同时又有所创新。在《给〈泰晤士报〉主笔的公开信》(1914年7月16日)中，他阐述了新舞剧的5项原则，主张在每部作品中"创造出符合于情节，能够体现时代精神和民族性格，最有表现力的新形式"，舞剧中舞蹈和摹拟都要为表现剧情服务，利用整个人体而不仅仅是面部来表现，以至群舞演员的分组队形和舞蹈也应成为表情手段；舞剧是一个艺术整体，其中各成分（舞蹈、音乐、美术等）应该充分发挥各自的作用，每个合作者享有创作自由。福金具有罕见的音乐感，很高的文学和绘画修养，因而有可能将上述理论付诸实践。他在前人对舞蹈交响化的探索的基础上，创立了一种新型的舞剧形式——交响芭蕾，在其中舞蹈、音乐、美术、文学诸要素融合一体，服从于统一的构思和贯串行动。这些作品大都是独幕舞剧。有的作品还采用最初并非为舞蹈写作的交响乐曲作为音乐基础；在编导手法上吸收了交响音乐的主题、变奏、复调、对位等技法，通过加强舞蹈的表现力和哑剧的动态感，打破了旧舞剧中舞蹈和哑剧的严格界限以及用舞蹈抒情，用哑剧叙事的刻板程式。福金的革新对20世纪欧美以至全世界的芭蕾艺术的发展产生了深远的影响。

【巴甫洛娃，А. П.】

（Анна Павловна Павлова，Anna Pavlovna Pavlova，1881～1931） 俄国女芭蕾演员。1881年2月12日生于圣彼得堡，1931年1月23日卒于海牙。1891年入圣彼得堡皇家芭蕾舞学校。1899年毕业后即进入玛利亚剧院，1906年成为首席演员，主演了几乎所有该剧院的传统剧目，并成功地塑造了M. 福金所编的《天鹅之死》、《阿尔米达的帐篷》、《埃及之夜》、《仙女们》等剧目中的主要角色。福金认为巴甫洛娃是他的作品的理想扮演者，有些作品就是为她而编的，《天鹅之死》是其中最著名的代表作。她所创造的形象自然而质朴，动作轻盈优雅而富有诗意；她的表演有一种飘逸超凡的气质，给人以生动的感染力。她所独有的艺术特色和表演风格的形成，是由于各方面的因素。她具有极好的天赋，又经在俄罗斯舞台上主演传统剧目的磨炼。福金等人的作品，对于她的艺术特色的形成，也有很大的影响。

从1908年起，她开始出国演出，并曾于1909年参加C. 佳吉列夫的舞剧团到巴黎等地演出。以后离开该团，经常以客座主角演员的身份参加英美等国的芭蕾舞



20世纪俄国芭蕾中最负盛名的女子独舞《天鹅之死》，表演：安娜·巴甫洛娃



巴甫洛娃像

团演出。有时也回到玛利亚剧院去。1913年去英国定居，并且建立了自己的剧团。此后10余年，她坚持不懈地到世界各地巡回演出，走遍了欧、美各国家，以及非洲、澳大利亚和亚洲的一些国家。她向人们传播、介绍俄罗斯芭蕾，唤起人们对芭蕾的爱好。巴甫洛娃认为舞剧中最重要的是舞蹈表演。她的剧团所上演的大都是传统剧目的节略版本或片断，也有一些新编节目。她本人也曾创造独幕舞剧《秋叶》(1918)。她在芭蕾史上占有重要的地位，被誉为继M. 塔利奥尼之后20世纪初期最杰出的舞蹈家。

【维格曼，M.】

(Mary Wigman，1886～1973）　德国现代舞女演员、编导和教师，欧洲表现主义现代舞创始人之一。1886年11月13日生于汉诺威，1973年9月19日卒于西柏林。早年曾向E. 雅克－达尔克罗兹学习舞蹈。1913年起，向R. von 拉班学习舞蹈，并成为他的得力助手。1914年开始创作并举行个人独舞晚会，逐渐形成了自己独特的舞蹈风格。1919年在汉堡的演出获得极大成功，从此她开始独立工作。这一时期的作品有《女巫》等。1920年，她在德累斯顿创办一所舞蹈学校，该校很快成为表现主义现代舞的中心，培养出包括H. 霍尔姆在内的许多优秀的舞蹈家。该校还在世界各地设了许多分校。30年代，本校分校学生总数曾达到2 000人左右。她选拔其中优秀的学生组成舞蹈团在欧美巡回演出（1928年在伦敦首演，1930年在美国首演），创作演出了一系列表现主义现代舞作品。代表作有《死之舞》(1925)、《图腾》(1930)、《献祭》(1931）等。1935年，德国纳粹当局接管了她的学校，她转赴莱比锡音乐学院任职。1945年她重振旗鼓，在莱比锡恢复了中心舞校。1949年该校迁至西柏林，直到60年代，它仍是德国现代舞中心。这期间她除了在德国和斯威士兰广泛从事教学活动外，还以客座舞蹈编导身份为德国各歌剧院工作。主要作品有C. W. 格鲁克的《奥尔甫斯与欧里狄克》(1945)、I. F. 斯特拉文斯基的《春之祭》(1951）等。维格曼著有《舞蹈的语言》(1963)、《玛丽·维格曼手册》(1973）等著作。1952年荣获柏林艺术奖，1954年获曼海姆剧院席勒奖，1961年获德国批评家协会舞蹈奖。



维格曼像



维格曼编导，并与其舞团成员演出的《女巫》(1953)

维格曼在舞蹈创作和教学实践中推广和发展了拉班的理论和技术，强调对人的大脑、神经、肌肉3者的协调关系进行科学分析，并以此设计舞蹈动作。她认为，舞台空间也是舞蹈的重要因素，演员应和空间建立戏剧性的关系。演员的每一个动作都应从呼吸开始，从而富有自然的节奏。她的一些组舞作品用合唱队伴唱集体即兴表演，富于体操式的节奏韵律。她对舞蹈音乐和服装也进行了重大革新，经常不用传统乐器伴奏而采用打击乐器，使用面具，有时用笨重的纺织品代替传统的轻便舞蹈服装。

【兰伯特，M.】

（Marie Rambert，1888～1982） 英国女舞蹈家。波兰人。1888年2月20日生于华沙，1982年6月12日卒于伦敦。她是英国芭蕾的创始人之一。早在1920年，她就开设了英国第1所芭蕾舞学校，1926年演出了英国第1部芭蕾《时装的悲剧》。后来她还组织了一个芭蕾舞俱乐部。直到第二次世界大战爆发，这个组织仍继续发展，演出过许多重要的新舞剧，并培养出大批人才。1931年兰伯特组成了一个阵容坚强的兰伯特芭蕾舞团，这是英国历史最久的芭蕾舞团，在美国和世界各地举行了一系列演出，获得了巨大成功。这个剧团和它的学校在英国芭蕾发展史上起到了重要作用。许多英国著名芭蕾舞明星都是兰伯特芭蕾舞学校毕业的。特别是兰伯特本人对英国芭蕾舞的发展有着不可磨灭的功绩。因经济和其他原因，兰伯特后来只领导一个人数不多的小型现代芭蕾舞团。兰伯特是中国最早的一批芭蕾舞界老朋友，曾于20世纪50年代末率芭蕾舞团来中国访问演出。



兰伯特在排练《仙女们》

【尼任斯基，В. Ф.】

（Вацлав Фомич Нижинский，Vaclav Nijinsky，1889～1950） 波兰血统的俄国芭蕾演员和编导。1889年12月17日生于基辅，1950年4月8日卒于伦敦。1898年考入圣彼得堡舞蹈学校，1907年毕业后参加玛利亚剧院。由于才华超群，被破格提拔为首席男演员。曾是著名女舞蹈家А. П. 巴甫洛娃等人的舞伴。主演过《阿尔米达的帐篷》、《埃及之夜》、《仙女们》等著名舞剧。1909～1913年参加С. П. 佳吉列夫组织的巴黎、伦敦“俄罗斯演出季”，在M. M. 福金新编舞剧《狂欢节》、



尼任斯基表演的《天方夜谭》

《天方夜谭》、《玫瑰幽灵》、《彼得鲁什卡》、《蓝色上帝》、《达夫尼斯和赫洛亚》中任主角。1912年，他为佳吉列夫芭蕾舞团自编自演舞剧《牧神的午后》。1913年又编排了《游戏》和《春之祭》。他的这些作品突破传统芭蕾的形式，进行大胆创新，由于被认为过于追求肉感，遭到时人的批评。实际上他对扩大芭蕾动作语汇，增加塑造形象的表情手段作了有益的贡献。1914年他自组芭蕾舞团在伦敦演出。1916年又返回佳吉列夫剧团，编导了舞剧《梯尔·欧伦施皮格尔》。作为演员，尼任斯基技巧高超，特别是结合大跳、急速转、多次击腿等高难动作和富有表情的哑剧表演，为世人所称道。1918年他因精神分裂症而退出舞台。著有《尼任斯基日记》（1953，巴黎）。

【格雷厄姆，M.】

（Martha Graham，1893～　）　美国女舞蹈家、编导、教师和理论家。美国现代舞的创始人之一。1893年5月11日生于匹兹堡，高中毕业后在洛杉矶坎诺克学校学习舞蹈。1916年进入丹尼斯－肖恩舞蹈学校进一步深造，毕业后成为丹尼斯－肖恩舞蹈团的演员。1923年由于艺术见解上的分歧，她离开了该团加入格林威治村轻歌舞剧团当了1年的演员。1924年前往纽约伊斯门音乐学校任教，同时从事现代舞的创作。1926年在纽约第1次独立举办个人舞蹈演出会。她的早期现代舞作品并未受到欢迎，甚至遭到严厉的批评和责难。这一时期的主要作品有《戈壁三少女》（1927）等。1927年，她在纽约创办了自己的现代舞学校，培养和造就了一大批优秀的演员和教师，如M. 坎宁安、P. 泰勒等。1929年，她挑选一批优秀学生组成自己的舞蹈团，进行横贯美国大陆的旅行演出，但仍未被人们理解和接受。1935年，她的代表作《边疆》问世，标志着她在创作上的成熟。

格雷厄姆在创作实践中逐渐探索和形成了一整套系统化的现代舞技巧和训练方法。这种技巧的特点是注重人的脊柱活动，动作以躯干的收缩和伸展为主，四肢向外伸张，特别是创造和发展了在地面上起伏的技巧。她认为，舞蹈既是一种叙事手段，也表现着人的精神和感情实质，要揭示“内在的人”。她大胆运用电影化的表现手法，巧妙地处理空间和时间，如用



格雷厄姆像

"闪回"的手法使支离破碎的事件在空间组合起来。她的作品题材、体裁都很广泛，有独舞小品，也有大型舞剧。作品或是取材于古希腊罗马神话、宗教、民间传说，或是取材于美国现实生活，此外还有抽象地解释音乐的。她在舞台美术方面曾得到日本雕刻家野口勇的合作，大胆使用了立体的雕塑布景来代替传统的布景。作为现代舞的重要代表人物，她对现代舞的创作和表演、对音乐喜剧、歌剧甚至电影、电视，都产生过重大影响。

1969年格雷厄姆宣布退出舞台，但仍从事著述和舞蹈创作，包括帮助外国舞蹈团编排舞蹈。她曾荣获1956年舞蹈杂志奖，1960年凯佩齐奥奖，1965年白杨树奖和1976年美德奖。1966年被授予哈佛大学荣誉艺术博士学位。1973年她撰写的《玛莎·格雷厄姆笔记》一书出版。1976年出版了她的作品全集，包括她近60年艺术生涯中创作的150部作品，其中著名的有：《阿巴拉契亚山的春天》(1944)、《黑夜的旅程》(1947)、《克莱门斯特拉》(1958)、《旅途神话》(1973)和《梦》等。

【汉弗莱，D.】

(Doris Humphrey，1895～1958)　美国女舞蹈演员、编导、理论家和教师，美国现代舞的创始人之一。旧译韩富莉。1895年10月17日生于奥克帕克，1958年卒于纽约。她曾受过良好的芭蕾基本训练，毕业于芝加哥F. W. 帕克办的舞蹈学校。1913年开始从事舞蹈教学活动，曾在伊利诺伊州开办自己的舞蹈学校。1917年进入洛杉矶丹尼斯－肖恩舞蹈学校学习现代舞，并成为主要演员。1920年开始创作，1928年由于艺术见解的分歧，和C. 韦德曼一起离开丹尼斯－肖恩舞蹈团，在纽约建立汉弗莱－韦德曼舞蹈团和工作室。最初上演的作品有《色彩和谐》(1928)、《G弦上的咏叹调》(1928)和《震教徒》(1931)等。同时为戏剧演出编舞，如莫里哀的《丈夫学堂》等。1934年担任本宁顿学院夏季舞蹈学校的教师。1935～1936年她创作了最成熟的作品《新舞》、《剧场片断》和《伴随着我的红火焰》。1945年因病停止演出，但仍然从事创作和教学，并担任J. 利蒙舞蹈团的艺术指导。她为该团创作的作品有《麦伊亚的哀歌》(1946)、《废墟与幻影》(1953)等。她还担任过朱利亚德舞剧院和朱利亚德音乐学院舞蹈系的艺术指导。



现代舞《在舞蹈中》表演者D. 汉弗莱

汉弗莱的舞蹈创作是从一系列大胆的革新和实验开始的，并以此发展和完善了自己的舞蹈理论。她认为，舞蹈动作产生于演员重心的移动，存在于平衡与不平衡之间，她称之为"两个静止点之间的弧线"。她进一步强调，演员失重的动作越彻底、越激动人心，恢复动作也就越有生命力。根据这一理论设计和总结出独特的舞蹈动作和训练方法。同时她还认为，舞蹈动作本身就具意义，如"失重"表现了人类要求进步和冒险

的急迫感，而“回复”则表现了要求安全的愿望。因此，她在许多作品中取消了音乐，仅用舞蹈动作来表现思想感情，如《悲怆奏鸣曲》（1923）等。汉弗莱著有《编舞艺术》（1959）一书。

【德瓦卢瓦，N.】

（Ninette de Valois，1898～　）　英国女芭蕾演员、编导、教师。原名E. 司坦诺斯。1898年6月6日生于爱尔兰威克洛郡的布莱辛顿。曾师从E. 切凯蒂等舞蹈家学习芭蕾。1914年开始演员生涯。1919～1926年成为英国皇家歌剧院主要舞蹈演员。其间，曾于1922年参加麦辛－洛普霍娃芭蕾舞团和C. П. 佳吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团的演出。1926年她创办了伦敦舞蹈艺术学院。1931年，该学院并入新建的萨德勒斯威尔斯剧院，改名为维克维尔斯芭蕾舞团，1942年又改名为萨德勒斯威尔斯芭蕾舞团，1956年正式命名为英国皇家芭蕾舞团。此外，1946年德瓦卢瓦又创建了萨德勒斯威尔斯戏剧芭蕾舞团，该团1959年并入了皇家芭蕾舞团。1947年曾去土耳其协助建立舞蹈学校。1963年辞去皇家芭蕾舞团艺术指导职务，但继续在皇家芭蕾舞学校工作，直至1970年，被任命为终身理事。她编有《浪子的历程》、《创世记》和《约伯》等剧目。鉴于她对英国芭蕾事业的卓越贡献，被封为大英帝国皇家骑士团团长和女爵士。并被授予伦敦大学名誉博士（1947）和牛津大学名誉博士（1955）。著有《芭蕾舞团巡礼》和《请和我跳舞》等著作。

【霍尔姆，H.】

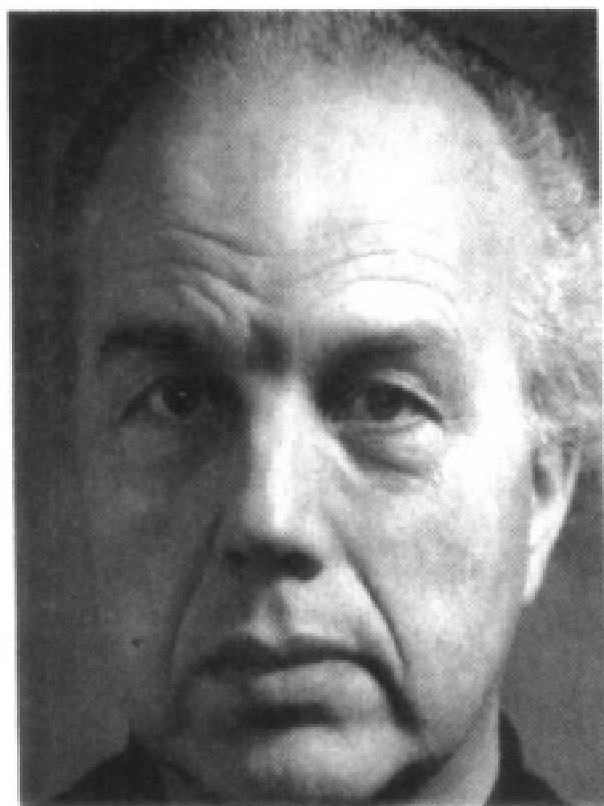
（Hanya Holm，1900～　）　美国现代舞演员、编导和教师。1900年生于德国沃尔姆斯。原名乔安娜·孔兹。早年就学于E. 雅克－达尔克罗兹办的舞蹈学院。1921年在M. 维格曼创建的舞蹈学院担任教师，并在其舞蹈团中任演员和导演。1931年在纽约开设维格曼舞蹈学校分校。1936年该分校改名为汉雅·霍尔姆工作室，同时组建了自己的舞蹈团，并开始形成她自己的现代舞风格。她创作的著名作品有《潮流》（1937）、《都会生活》（1938）等。这些作品具有强烈的社会批评倾向。1936～1944年她曾率领舞蹈团在欧美巡回演出。1941年她在科罗拉多州创办了西部舞蹈中心，每年夏季开设舞蹈课。1967年她关闭了自己的工作室。霍尔姆为百老汇音乐剧创作的舞蹈取得了很大的成功，其中包括《吻我，凯蒂》（1948）、《我的美人儿》（1956）、《凯米罗》（1960）等。她在舞台布景、音乐伴奏方面也都有所创新，并广泛使用了拉班记谱法。



霍尔姆像

【约斯，K.】

（Kurt Jooss，1901～1979）　德国现代舞演员，编导和教师。1901年1月12



约斯像

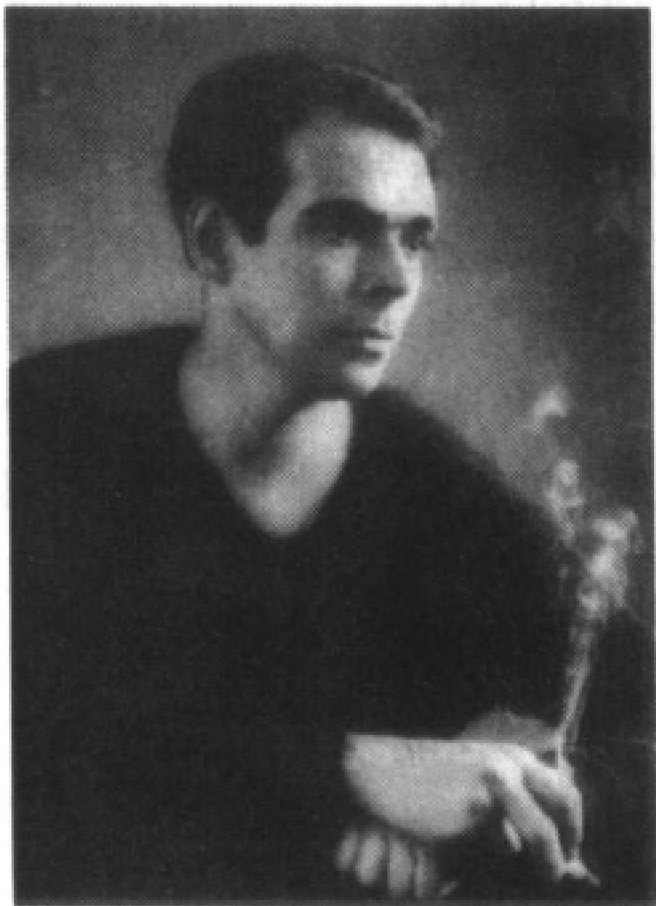
日生于瓦瑟阿尔芬根，1979年5月22日卒于海尔布隆。曾随R. von拉班学习舞蹈。1926年在维也纳和巴黎学习古典芭蕾。1927年回国创办了一所舞蹈学校。1928年建立舞蹈团，演出了他的《第13号房间》（1929）和《彼得鲁什卡》等作品。1930年任埃森市立剧院舞剧编导，创作排演了《舞会》（1930）、《浪子的历程》（1931）等作品。1932年上演了他的杰作《绿桌》等。1933年因法西斯当局迫害，约斯芭蕾舞团被迫移到英格兰达丁顿，并到世界各地巡回演出。这一时期的作品有《七位英雄》（1933）、《镜子》（1935）、《春天的故事》（1939）等。1947年他的舞蹈团解散，约斯赴南美工作。1949年回到埃森，重建舞蹈学校和舞蹈团，创作了《鸽子》（1951）等作品。1954～1956年担任杜塞尔多夫歌剧院舞剧编导，作品有《冥后》（1954）等。此后，他为一些艺术节创作了《仙后》（1959）和《狄多与埃涅阿斯》等作品。

约斯是最早把古典芭蕾的基本技术和表现主义现代舞结合起来的舞蹈设计家。他在极富戏剧性的芭蕾作品中表现了现代的思想观念，认为古典芭蕾技术已不足以表现现代主题。在舞蹈动作设计上摒弃了传统的足尖舞和复合转身动作等程式，但保留了芭蕾的基本步法和姿势，并且大胆地创造和使用了富有戏剧表现力的手势。在舞蹈理论方面，他同拉班一起在对大脑、神经、肌肉三者的协调关系进行分析的基础上，制定了一套形体表现原理。作为舞蹈编导，他强调动作本身的意义，分析动作在力学上和空间上的特点，强调扩大和丰富舞蹈语言。《绿桌》是他的代表作。舞蹈开始和结束时都出现了一群戴两个假面具的外交官在绿色会议桌边会晤的场面。作品用流畅而连贯的动作叙述了一个戏剧性的故事，揭露和讽刺了帝国主义战争的荒谬。该作品曾获巴黎国际舞蹈档案馆组织的舞蹈设计比赛第1名。

【韦德曼，C.】

（Charles Weidman，1901～1975）

美国现代舞演员、编导和教师。1901年7月22日生于内布拉斯加州的林肯，1975年7月15日卒于纽约。早年在丹尼斯－肖恩舞蹈学校学习。毕业后成为丹尼斯－肖恩舞蹈团的主要演员。1927年与D. 汉弗莱离开该团，创建汉弗莱－韦



韦德曼像

德曼舞蹈团和舞蹈学校。1932～1934年曾为百老汇歌舞剧设计舞蹈。1945年之后，他建立了自己的舞蹈学校，1948年又组织了戏剧舞蹈团。50年代后期主要从事舞蹈教学活动。60年代初与雕塑家M. 桑塔罗创办“两种艺术表现剧院”，从事舞蹈艺术与绘画、雕塑艺术相结合的实验。他强调舞蹈中性格化哑剧动作的表演，作品充满机智幽默的喜剧风格。其著名作品有《快乐的伪君子》（1931）、《老实人》（1933）、《我的父亲是消防队员》（1943）和《我们时代的寓言》（1948）等。

【塔拉索夫，H. N.】

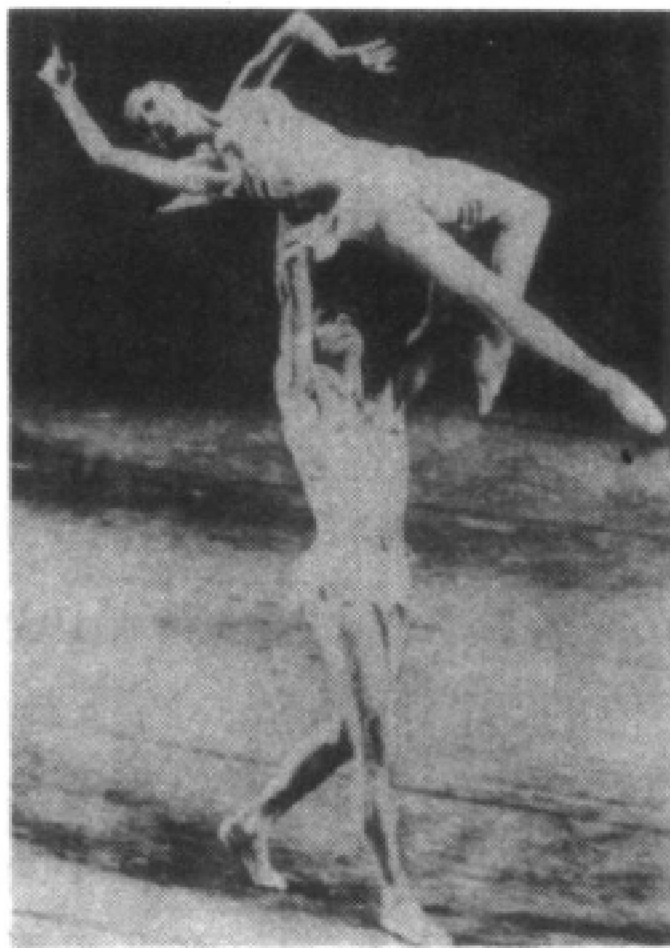
（Николай Иванович Тарасов，1902～1975）　苏联芭蕾演员、教师。1902年12月19日生于莫斯科，1975年卒于同地。1920年毕业于莫斯科舞蹈学校。1920～1935年在莫斯科大剧院芭蕾舞团当主要演员，并在《无益的谨慎》、《天鹅湖》、《吉赛尔》、《堂吉诃德》等舞剧中扮演主要角色。1923～1960年在莫斯科舞蹈学校任教，1942～1945年任该校校长兼艺术指导。1929～1930年在莫斯科大剧院芭蕾舞团演员进修班任教。1946年起在苏联国立戏剧学院舞剧编导系讲授古典芭蕾结构课，后任教育系艺术指导。1937年，俄罗斯联邦共和国授予他人民演员称号。

塔拉索夫是苏联著名芭蕾教育家，对舞蹈教育的理论、教学法和实践都有独到的见解。他的教学特点是严谨，强调训练的逻辑性和目的性，善于培养学生的音乐感和表现力，并能把舞蹈基本训练和表演技巧有机地融为一体。他著有《古典芭蕾基本训练教学法》（1940年与A. И. 切克雷金和B. Э. 莫里茨合写）和《古典舞蹈》（1971，1975年获苏联国家奖）。

【梅谢列尔，A. M.】

（Асаф Михайлович Мессерер，1903～　）　苏联芭蕾演员、编导、教师。1903年11月19日生于维尔纽斯。1919～1921年在莫斯科舞蹈学校学习。1921～1954年任莫斯科大剧院芭蕾舞团演员。1923～1960年在莫斯科舞蹈学校任教。1946年起在莫斯科大剧院演员进修班任教。1941年获斯大林奖金。1976年获苏联人民演员称号。

梅谢列尔以他那刚毅、富于朝气的表演风格、出色的弹跳和旋转而闻名，对发展和丰富男子芭蕾技术作出了一定贡献。他在30多年的演员生涯中曾扮演过将近50个不同的角色。



A. M. 梅谢列尔编导的《春潮》

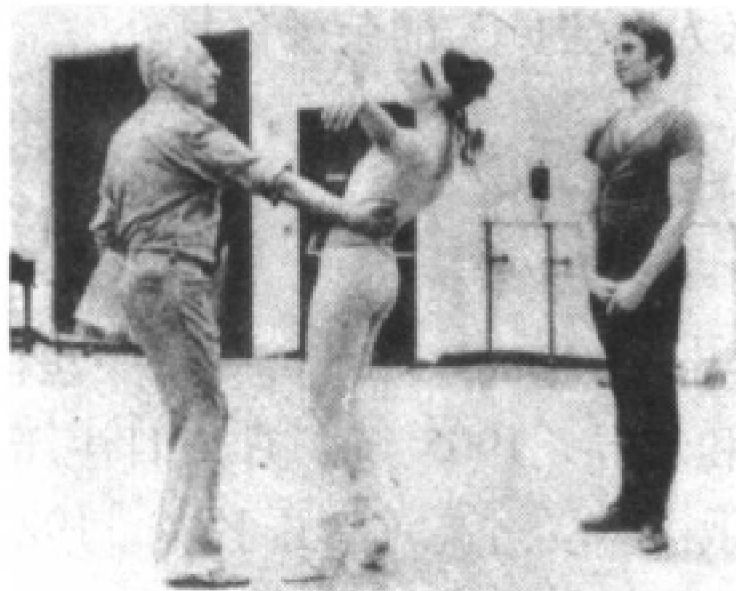
1925年梅谢列尔与E. И. 多林斯卡娅合作创作了第1部舞剧《木偶女妖》。他的代表作是独幕舞剧《课堂晚会》。

梅谢列尔是当代优秀的芭蕾教师，任教50年来对苏联芭蕾教育体系的形成和发展作出了卓越的贡献。Г. С. 乌兰诺娃、E. C. 马克西莫娃以及A. 阿隆索、M. 芳

廷等都曾受教于他。著有《古典芭蕾六堂课》（1967）和《舞蹈·思想·时代》（1979）等。

【巴兰钦，G.】

（George Balanchine，1904～1983）美国芭蕾演员、编导。原籍俄国格鲁吉亚，1904年1月9日生于圣彼得堡，1983年4月卒于纽约。1914年入圣彼得堡戏剧学校舞蹈科学习。1921～1924年毕业，任国家歌剧舞剧院（即基洛夫芭蕾舞团）芭蕾演员，同时参加青年芭蕾舞团。1924年，他移居美国。1933年主持美国芭蕾舞学校和芭蕾舞团（即纽约市芭蕾舞团的前身），担任该团团长兼艺术指导。他极力提倡创作“美国自己的芭蕾”，巴兰钦的理论和实践对美国当代舞蹈的演变，不论是芭蕾还是现代舞均有重大影响。巴兰钦对于作为舞蹈基础的音乐具有非常深刻的了解。他善于处理舞台空间，如角度和位置的交换所产生的强烈的对比，也善于运用传统的舞步，并把民间舞的舞步融进芭蕾的风格中。巴兰钦的舞蹈使动作和感情、形体和精神、表演和联想得到完美的结合，使舞蹈充满了诗意。他的艺术思想对欧洲和美国的芭蕾有深刻的影响。他1928年的早期作品《缪斯的主宰阿波罗》一直被认为是最优秀的作品。他的大部分



巴兰钦为纽约市芭蕾舞团演员排练



巴兰钦在意大利水城威尼斯（1926）

作品可归纳为两类：一种是将古典名家的技巧运用于纯粹舞蹈表演或表达浪漫主义气氛的芭蕾上。所用音乐范围很广，从19世纪M. И. 格林卡的古典音乐到П. И. 柴科夫斯基、A. K. 格拉祖诺夫和C. 德彪西、M. 拉韦尔，甚至I. 斯特拉文斯基的作品。另一种是把现代舞和古典芭蕾融合在一起，这初见于他的作品《四种气质》中。随后他又将这种风格配以当代音乐，形成抽象舞蹈，特别是他与M. 格雷厄姆合作的《插曲》使芭蕾舞以新的面貌出现。

【塔米里斯，H.】

（Helen Tamiris，1905～1966）　美国现代舞女演员、编导和教师。1905年4月24日生于纽约，1966年8月4日卒于同地。早年曾向M. M. 福金等人学习芭蕾。曾在纽约大都会歌剧院芭蕾舞团担任演员。1927年开始从事现代舞的创作，并在纽约邓肯舞蹈学校短期学习。同年举行个人独舞演出会。1928年赴欧洲巡回演出。1930年建立自己的舞蹈学校和舞蹈团，并与其他舞蹈团体合作演出。她的独舞闻名

于欧美。1930～1932年创建“舞蹈轮演剧目剧院”。1937～1939年担任“联邦剧场计划”舞蹈编导。1945年起为百老汇歌舞剧创作舞蹈。这一时期的主要作品包括：《安妮，拿起你的枪》（1946）、《接触和离开》（1949）等。1960年，她与丈夫D.内格林共同创建了塔米里斯－内格林舞蹈团。她是最早运用爵士乐和黑人灵歌的舞蹈家之一。她的作品强调鲜明的美国主题和风格，具有较强的社会批判倾向，其中著名的有《长沼谣》、《为惠特曼而舞》、《自由之歌》和《手足情长》等。



塔米里斯与丈夫在表演《自由之歌》（1924）

【拉夫罗夫斯基，Л. М.】

（Леонид Михайлович Лавровский，1905～1967）　苏联芭蕾演员、编导。1905年6月18日生于圣彼得堡，1967年11月27日卒于法国巴黎。毕业于列宁格勒舞蹈学校。1922～1935年任列宁格勒歌剧舞剧院独舞演员。1935～1944年先后担任列宁格勒小歌剧院、列宁格勒基洛夫芭蕾舞团和埃里温歌剧舞剧团的艺术指导。1944～1964年大部分时间担任莫斯科大剧院芭蕾舞团总编导。他早年参加过G.巴兰钦等人发起的青年芭蕾舞团（建于1921年），受到现代舞蹈思潮的影响。他的第1部作品《交响练习曲》（1930），被认为是当时舞蹈艺术中新倾向的信号。30年代他曾学习话剧导演，在话剧导演的影响和帮助下排出舞剧《法岱特》（1934）。在这部舞剧中，他注意了人物的心理动机，赋予所有的舞蹈以一定的涵义。接着又排了舞剧《卡切琳娜》（1935）。

1940年，拉夫罗夫斯基排出他的名作《罗密欧与朱丽叶》，这部舞剧因深刻地揭示了人物的心理活动，充分地体现了莎士比亚原著的精神而载入了芭蕾史册。1948～1967年在国立戏剧学院舞剧编导系任教。1964～1967年任莫斯科舞蹈学校艺术指导。1959～1964年兼任莫斯科冰上芭蕾舞团总编导，创作了《冬天幻想曲》和《雪花交响曲》两套节目。他的其他作品还有：《宝石花的传说》、《夜城》（1961）等。他在晚年根据一些交响乐作品排演过舞剧，如《帕格尼尼》（1960）、《古典交响曲》（1966）等。在这些舞蹈中，吸收了当代舞剧编导手法，采用了概括性造型、“复调”舞蹈以及伴舞的“多声部”结构。为奖励拉夫罗夫斯基对舞蹈事业作出的杰出贡献，1965年苏联政府授予他“苏联人民演员”的荣誉称号。

【利法尔，S.】

（Serge Lifar，1905～　）　法国芭蕾演员和编导。1905年4月2日生于基辅。原籍俄国。受过高等音乐教育。1921年起向Б. Ф.尼任斯卡娅和E.切凯蒂学习舞蹈。1923年移居法国。在C. П.佳吉列夫

芭蕾舞团时期，曾主演《火鸟》、《牧神的午后》、《彼得鲁什卡》等舞剧。他的表演属古典风格，技艺高超，表演细腻，擅长抒情。1929年主演《浪子》（G. 巴兰钦编导）博得很大声誉。同年自己编出第1部舞剧《列那狐的故事》。1930～1944年，1947～1959年，在巴黎歌剧院芭蕾舞团任主要演员、编导和教师。1932年获教授称号。1947年创办巴黎舞蹈研究所。1955年起在巴黎索尔邦大学讲授舞蹈史和舞蹈理论。1959年退出舞台。

利法尔对法国芭蕾复兴贡献甚大，在他的主持下巴黎歌剧院芭蕾舞团成为剧目丰富、实力雄厚的欧洲舞蹈团体之一。他一生排演过200多部舞剧和歌剧插舞，其中包括《普罗米修斯的创造物》（1929）、《夜》（1930）、《牧神的午后》（1935）、《火鸟》（1953）、《黑桃皇后》（1960）。他称自己的作品是"新古典主义芭蕾"。他的作品大都取材于《圣经》、古典文学名著和诗歌，常常采用抽象隐喻的表现手法，舞蹈设计注重造型性。他提高了男子舞蹈在芭蕾中的地位，要求演员掌握哑剧表演技巧，并用音乐联系起来。利法尔著有《舞蹈宣言》（1935）、《论舞蹈》（1952）、《舞蹈；古典舞蹈与编舞艺术》（1965）和《芭蕾史》（1966）。

【莫伊谢耶夫，И. А.】

（Игорь Александрович Моисеев，1906～　）　苏联民间舞蹈演员、编导。1906年1月21日生于基辅。1924年毕业于莫斯科舞蹈学校，即任莫斯科大剧院领舞演员，同时开始从事舞蹈编导工作，排演过许多舞蹈片断，并编导了芭蕾《足球队员》（1930）、《萨朗宝》（1932）和《三个胖子》（1935）。1936年参加组织和领导了全苏民间舞蹈汇演，1937年2月创立苏联国家民间舞蹈团，担任艺术指导。1943年在团内建立民间舞蹈学校，培养专业民间舞蹈演员（1950年该校并入莫斯科大剧院舞蹈学校）。

莫伊谢耶夫在深入研究苏联民间艺术——音乐、舞蹈、服装以及民族风俗的基础上，对民间舞蹈进行了整理加工，创造了大量风格鲜明、形象生动、具有深刻表现力的民间舞蹈舞台作品。40多年来，他编导的许多作品，久演不衰，成为民间舞蹈与古典芭蕾基本技巧相互融合的范例。其中著名的有：《俄罗斯组舞》、《卡德利尔》、《乌克兰组舞——春节》、《爱沙尼亚组舞》、《刀舞》以及民间舞剧《游击队员》、《集体农庄的节日》等。莫依谢耶夫对发展和提高苏联民间舞蹈艺术水平起了重要作用，他的经验还影响到国外一些民间舞蹈的创作活动。他曾率领苏联国家民间歌舞团访问过许多国家，赢得了国际声誉。1954年，他率团访问过中国，在学习和借鉴中国舞蹈的基础上，演出了《红绸舞》、《腰鼓舞》和《三岔口》，受到观众的热烈欢迎。

为奖励他对苏联舞蹈事业的卓越贡献，苏联政府曾授予他苏联人民演员、社会主义劳动英雄的光荣称号，并多次获得列宁奖金及斯大林奖金。1955年，巴黎舞蹈研究院授予他名誉院士学位。

【阿什顿，F.】

（Frederick Ashton，1906～　）　英国芭蕾编导。1906年9月17日生于厄瓜多尔的瓜亚基尔。曾师事于M. 兰伯特门下。1935年任维克·威尔斯芭蕾舞团首席编导。1952年起，任萨德勒斯威尔斯芭蕾



阿什顿编导的《乡村一月》

舞团和英国皇家芭蕾舞团的编导；并曾先后在蒙特卡洛俄罗斯芭蕾舞团、纽约市芭蕾舞团、丹麦皇家芭蕾舞团和米兰拉斯卡拉剧院芭蕾舞团等著名芭蕾舞团担任客座编导。阿什顿对音乐及古典舞蹈都有深湛的理解，善于把前人的创造和成就提高到更高的境地。他的作品《门面》（1931）、《玛格丽特和阿芒》（1963）和《乡村一月》（1976）等，线条清晰，层次分明，突破了古典芭蕾程式的框框，达到更完美的地步，使剧情、人物性格、舞蹈和音乐更加和谐统一。他的另一个特点是根据不同演员的个性编排舞剧，充分发挥他们的才能，培养出一大批出色的芭蕾舞演员。鉴于他对英国芭蕾艺术发展的卓越贡献，英国政府封他为爵士。

【霍顿，L.】

（Lester Horton，1906～1953）　美国现代舞演员、编导和教师。1906 年生于印第安纳波利斯，1953 年 11 月 2 日卒于洛杉矶。早年曾学习芭蕾。日本歌舞伎艺术和印第安人的舞蹈对他也有影响。1934 年建立自己的舞蹈团，吸引了不同种族的演员。1944 年因伤退出舞台，但仍继续从事创作编导。1948 年，他在洛杉矶建立了美国第一个完全用于舞蹈演出的私人剧场。作为舞蹈教师，他培养了许多现代舞人才，其中包括 A. 艾利等人。

霍顿的作品，结合了印第安艺术色彩和爵士音乐，形成独特的风格。重要作品有：《莎乐美》（1934）、《春之祭》（1937）、《征服》（1938）和《图腾咒语》（1948）等。



霍顿像

【利蒙，J.】

（José Limón，1908～1972）美国现代舞演员、编导。1908 年 1 月 12 日生于墨西哥锡那罗亚州的库利亚坎，1972 年 12 月 2 日卒于弗莱明顿。曾在纽约学习绘画，1928 年立志终身从事舞蹈事业。1930 年师从现代舞创始人之一 D. 汉弗莱及其学生 C. 韦德曼，并成为汉弗莱－韦德曼舞蹈团的主要演员；同时还参加过百老汇音乐剧的演出。1946 年，他创建了自己的舞蹈团，并邀汉弗莱任艺术指导，编演了一批质量较高的作品，其中以《摩尔人的孔雀舞》（1949）影响最大。这是一部用现代舞形式表现古典名著《奥赛罗》的成功之作。它熔现代舞中的戏剧性、心理冲突与对比丰富的音乐于一炉，一举轰动了

整个美国舞蹈界，并成为美国芭蕾舞剧院的保留剧目，后被拍成影片。

作为演员，他身材高大，动作有力，姿态威武，具有印第安人的气质。作为编导，他不忘自己的墨西哥印第安人的民族传统，常常从中汲取创作灵感，如舞剧《危险》(1949)就表现了印第安人的故事。此外，他的创作题材还深入到宗教领域，如作品《叛逆》(1954)。他还曾根据音乐作品编排过无情节的舞蹈作品。

利蒙曾任教于纽约朱利亚德学院舞蹈系，并为该系学生创作过舞蹈，如《献舞》(1963)等。

【图德，A.】

(Antony Tudor，1909～　)　英国芭蕾演员、教师、编导。1909年4月4日生于伦敦。19岁从M. 兰伯特学习舞蹈。1931年创作了第一部舞剧。1933年加入维克－韦尔斯芭蕾舞团任演员。1938年组织伦敦芭蕾舞团。1939年赴美，参加组建美国芭蕾舞剧院，后任该院编导和艺术指导。1950年起为瑞典皇家芭蕾舞团工作，1963～1964年被任命为该团的艺术指导。1964年辞职后仍去美国，为各剧团编排舞剧，并在大都会歌剧院芭蕾舞学校和朱利亚德音乐学院舞蹈系任教。1974年起，任美国芭蕾舞剧院指导。图德在舞蹈中以戏剧表演著称，非常擅长以动作来揭示人物的内心世界，对当代芭蕾有所贡献。他的主要作品有：《丁香花园》(1936)、《火柱》(1942)、《罗密欧与朱丽叶》(1943)、《影子戏》(1967)等。

【乌兰诺娃，Г. С.】

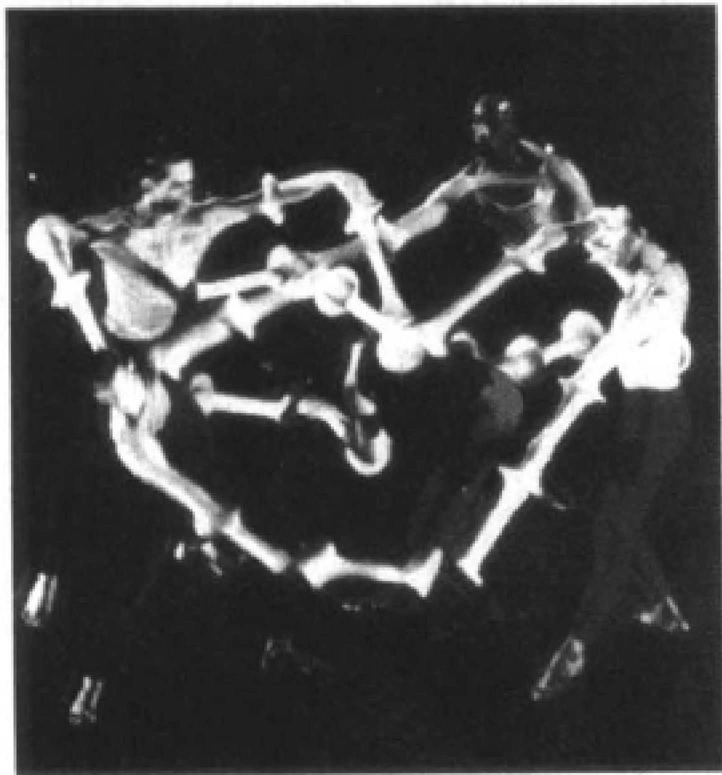
(Галина Сергеевна Уланова，1910～　)　苏联女芭蕾演员。1910年1月10日生于圣彼得堡，出身于舞蹈演员家庭。1919～1928年在列宁格勒舞蹈学校学习，主要教师是她的母亲和A. Я. 瓦加诺娃。毕业后先后在基洛夫歌剧舞剧院芭蕾舞团(1928～1943)和莫斯科大剧院芭蕾舞团(1944～1960)任主要演员。1962年退休后，从事排练工作。她曾两次访问中国(1953、1959)，并在世界各地演出，享有很高的国际声誉。乌兰诺娃的舞蹈艺术特色是：富于抒情诗意，刻画人物细腻，善于表现复杂的人物性格。在她的表演中，使舞蹈技艺、戏剧表演、造型姿态三者水乳交融，又都服从于形象塑造的要求。她反对为技术而技术，不单纯雕琢动作，而是追求表现人物内心的激情，即使难度很大的动作也显得自然、流畅，每个日常生活的简单动作则又表演得典雅而富有音乐感。她的舞蹈艺术，从一般的抒情逐渐发展成具有深刻的悲剧性，晚期表演的角色内心世界更为丰富复杂。她的代表剧目有：《巴赫切萨拉伊的泪泉》、《罗密欧与朱丽叶》、《灰姑娘》、《天鹅湖》、《吉赛尔》等，吉赛尔发疯一场的舞蹈表演，被公认为她悲剧艺术的顶峰。她的学生如E. C. 马克西莫娃等已成为著名芭蕾演员。由于乌兰诺娃对苏联芭蕾事业的卓越贡献，曾两次获得苏联社会主义劳动英雄称号，并多次获得列宁奖金和苏联国家奖金。1951年，获苏联人民演员称号。她还曾担任第1～第6届瓦尔纳国际芭蕾舞比赛和第1届莫斯科国际芭蕾舞比赛的评委会主席。

【尼古拉斯，A.】

(Alwin Nikolais，1912～　)　美国现代舞演员、编导、教师和作曲家，新先锋派舞蹈的重要人物。生于1912年11月

25 日。933 年开始在哈特福德学习舞蹈。尼古拉斯后来的作品受 H. 霍尔姆的影响最大。霍尔姆是 M. 维格曼的学生，通过这种师承关系，尼古拉斯使表现主义舞蹈在美国产生了巨大影响。1939 年他首次创作了《八路纵队》。1950 年任纽约亨利街剧院艺术指导。在该院舞蹈团（即后来的尼古拉斯舞蹈团）从事教学和编导工作。这个舞蹈团在国内外有一定影响。参加过一些重要的国际舞蹈活动，并取得成功。他的作品也成为电视、电影的拍摄对象。尼古拉斯不仅为自己的舞蹈团创作、教学，也为其他艺术如歌剧设计一些独特、壮观的舞蹈场面，并经常到一些学院和各种暑期舞蹈训练班执教。是一位富于创新精神的教师。尼古拉斯的创作成就卓著，曾获古根海姆基金会、洛克菲勒基金会等奖金。

尼古拉斯提出一种关于剧场舞蹈的"整体剧院"的新观念，即在舞台上，舞蹈演员的表演并非是唯一主要的因素，灯光、道具、音响等在作品中起同等重要的作用，共同融为一个有机体。他自己设计了各种独特的灯光，并利用复杂的幻灯装置，使演员的形象发生各种各样的变化；他还为演员设计各种奇异的服装和从头到脚的弹性尼龙袋。同时，他的舞蹈大多用



尼古拉斯编导的现代舞《意象》

他自己谱写的电子音乐及古怪的复合音响伴奏。这就使得他的作品呈现出怪异和迷离变幻的色彩，形成一种特殊的神奇风格。尼古拉斯自己声称，他的作品不是舞蹈，而是"灯光、色彩、动态、音响组成的戏剧"。他的第 1 部这种风格的作品为《面罩、道具和汽车》（1953）。其他较重要的作品有《万花筒》、《图腾》、《意象》、《地狱的边缘》、《结构》等。

尼古拉斯的另一思想是：舞蹈应该从仅仅表现人类情感的窄小圈子里解放出来，去表现整个运动的世界；动作本身即具有天生的表现力，不必去依附于感情。他追求一种纯粹的动作表现。他的舞蹈动作象机器一样清晰、准确，演员在台上既作为人也作为运动着的物体而存在。

【罗宾斯，J.】

（Jerome Robbins，1918 ~ ） 美国芭蕾演员、编导。1918 年 10 月 11 日生于纽约。1937 年作为话剧演员首次登台。1940 ~ 1944 年加入芭蕾剧院。1949 年任纽约市芭蕾舞团艺术指导，长期作为 G. 巴兰钦的主要助手，继承和发扬了巴兰钦的艺术风格。1944 年罗宾斯创作第 1 部作品《心驰神往》。1958 年他创作的音乐舞剧《西城故事》，于 1962 年拍成电影，获奥斯卡金像奖。他的创作特点是：能敏锐地捕捉住一定历史时期社会底层的典型生活，把具有美国风格和特色的生活动作溶化进古典芭蕾之中，又富于幽默感。他善于通过人物的动作和人物之间的关系表现舞剧的情节和情绪。他的主要作品还有《水兵上岸》（1944）、《牧神的午后》（1953）、《协奏曲》（1956）、《婚礼》（1965）、《晚会上的舞蹈》（1969）等。1962 年，罗宾斯荣获法国文学艺术骑士奖。1981 年率

自己的芭蕾舞团访问中国。

【芳廷，M.】

（Margot Fonteyn，1919～1991） 英国女芭蕾演员。1919年5月18日生于萨里郡的赖盖特。在中国和美国度过童年，并开始学习芭蕾。1934年返回英国，进入萨德勒斯威尔斯芭蕾舞学校。她初次在《胡桃夹子》中饰演小雪花，获得成功。后与F. 阿什顿、K. 麦克米伦合作，演出了《仙女之吻》、《玫瑰幽灵》、《睡美人》等，特别成功的是在1961年与R. 纽里耶夫合作演出的《天鹅湖》和麦克米伦重新创作的《罗密欧与朱丽叶》、阿什顿的《玛格丽特和阿芒》。她的舞姿轻盈，能将音乐与舞蹈融为一体，举手投足都富于表情。她对芭蕾艺术态度认真，不断地追求和探索，直到息影舞台。芳廷在1956年获"女爵士"称号，是英国皇家舞蹈学院名誉院长。1979年，访问中国，将北京舞蹈学院演出的《卖火柴的小女孩》编入她与英国BBC电视台合拍的自传片中。



芳廷表演的《玛格丽特和阿芒》

【坎宁安，M.】

（Merce Cunningham，1919～ ）美国现代舞演员和编导，先锋派舞蹈的创始人之一。早年在西雅图的科尼什学校接受正规的舞蹈和戏剧训练，而后在奥克兰的本宁顿舞蹈夏令营学习。1939年应邀加入M. 格雷厄姆舞蹈团任独舞演员。此后，他不同意将艺术家神化的作法，并对不同的创作题材和手段进行了尝试。与传统的芭蕾和一些现代舞蹈家不同的是，他反对用舞蹈表现"角色"的心理活动，反对夸大舞蹈家的个性对观众与合作者的影响，反对在音乐或戏剧性情节的基础上编排舞步。这些观点最终导致了他在1945年与老师格雷厄姆的分道扬镳。

坎宁安独立后，创作个性日益鲜明，以此开了先锋派舞蹈之先河，他的舞蹈作品既无情节，又无主题。他认为，舞蹈就是舞蹈动作的本身，舞蹈动作只有运动的责任，而无做音乐或文学的传声筒的义务；作品中的音乐、布景、灯光以及其他效果都具有独立性，而唯一的共同之处是时间上的同步；这样，观众就有充分的自由分别加以体验和理解。

为了摆脱传统的戏剧情节发展逻辑与动作相互联系方式的束缚，他提出了"在演员生理解剖范围内，任何动作均可相互衔接"的编舞原则，探求各个动作、各个舞句、各个舞段的长短、轻重、表演方位以及相互间可能产生的偶然性联系，使演员的个性得到更充分的表现，使观众产生难以预料的感受。他的作品在空间的利用上非常自由，甚至可以不受舞台的限制，有时演员上台下台出人意料，有时演员从观众席中搬上某个物品作道具。他的舞校从1959年开办起就非常成功；他的演员都受过很好的训练；他长期在美国各大学任客座舞蹈教师；他的一些作品成为纽约市芭蕾舞团、波士顿芭蕾舞团、巴黎歌剧院芭蕾舞团的保留节目，给传统的古典芭



坎宁安像

蕾带来了生机。

坎宁安重要作品有：《图腾祖先》(1942)、《七人舞》(1953)、《夏日晴空》(1958)、《V 号变奏》(1965)、《怎样跨越、踢脚、倒地、奔跑》(1965)、《间接的》(1970)、《变化中的舞步》(1973)、《广场游戏》(1976) 等。

【阿隆索，A.】

(Alicia Alonso，1921 ~) 古巴女芭蕾演员和编导。1921 年 12 月 21 日生于哈瓦那。幼年曾在哈瓦那、纽约等地学习芭蕾。1939 ~ 1960 年间在美国芭蕾舞剧院担任独舞演员和主要演员。1955 ~ 1957 年还曾在蒙特卡洛俄罗斯芭蕾舞团担任主要演员。1948 年与 F. 阿隆索一起创办阿丽西亚·阿隆索芭蕾舞团（后改名为古巴国家芭蕾舞团)。1950 年还创办了自己的舞蹈学院。她把娴熟的舞蹈技巧、表演激情和戏剧内容结合起来，除成功地塑造了古典芭蕾中的角色奥杰塔（《天鹅湖》）和吉赛尔（《吉赛尔》）以外，她还首次创造了一批新的角色：丽季雅（《迷河传奇》，1948)、卡门（《卡门组曲》，1967）和伊奥卡斯忒（《奥狄浦斯王》，1970）等。阿隆索曾在苏联和拉丁美洲一些国家与当地芭蕾舞团体合作演出，并曾于 60 年代和 70 年代两次率芭蕾舞团来中国访问。

【珀蒂，R.】

(Roland Petit，1924 ~) 法国舞蹈演员和编导。1924 年 1 月 13 日生于维勒蒙布勒。曾在巴黎歌剧院芭蕾学校学习，16 岁成为巴黎歌剧院芭蕾舞团演员。1944 年到巴黎莎拉·贝恩哈特剧院从事创作和演出。1945 年与 B. 科克诺等人合作组建了香榭丽舍芭蕾舞团。同年，他创作的第 1 部舞剧《福雷一家》使他一举成名。1948 年，他自己组建了巴黎芭蕾舞团，多次赴欧美各国巡回演出。他为该团创作的代表剧目有：《软烤蛋》(1949)、《嚼钻石的人》(1950) 和《卡门》等。其中《卡门》是他最为轰动的剧目之一，他的妻子 R. 让梅尔由于扮演卡门而获得国际声誉。50 ~ 60 年代，珀蒂在巴黎、伦敦、米兰、汉堡等地从事芭蕾创作活动，重要作品有《普莱雅斯和梅丽桑德》和



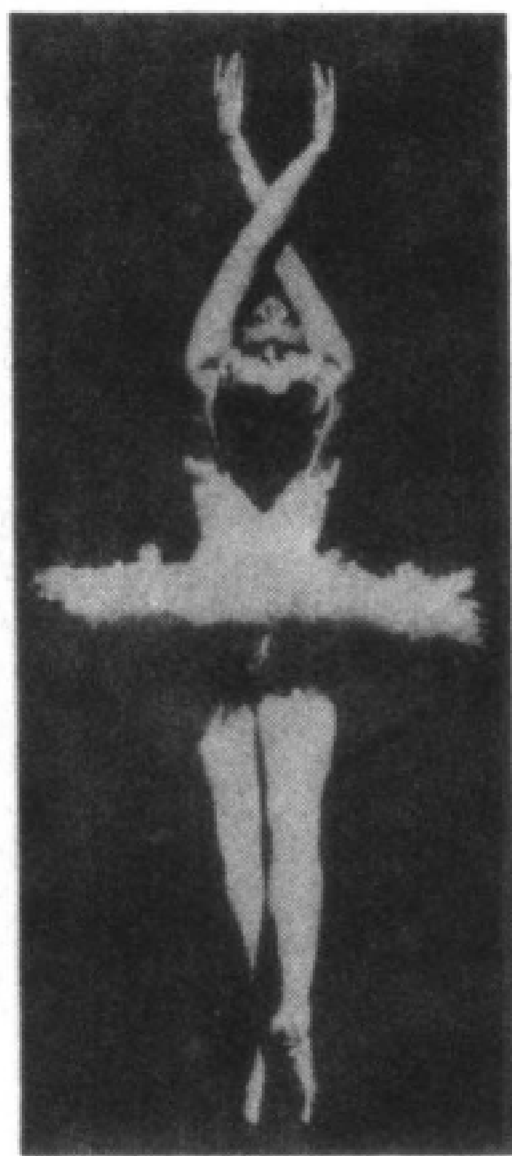
珀蒂编导的《卡门》

《失乐园》等。在此期间，还曾为电影《安徒生》、《水晶鞋》等编舞。1970年他曾一度担任巴黎歌剧院芭蕾舞团的负责人。1971年，他出任马赛芭蕾舞团团长，两年后又根据他的设想重新组建了这个团。

珀蒂是一位有独创精神的芭蕾编导，他主张除了保存古典芭蕾的优秀传统之外，应摆脱它程式化的束缚，努力塑造有个性的人物和表现独特的感情。他的作品戏剧性很强，还用舞蹈动作来表现抽烟、打电话、淋浴等日常生活现象；他编排的双人舞构思新颖，吸收了哑剧、歌唱、流行歌舞等，某些评论家认为，这些作品“把高雅的艺术与大众艺术结合起来，雅俗共赏”，对当代青年舞蹈编导有相当大的影响。

【普利谢茨卡娅，M. M.】

（Майя Михайловна Плисецкая，1925 ~ ） 苏联女芭蕾演员和编导。1925年11月20日生于莫斯科。1943年毕业于莫斯科舞蹈学校，后在莫斯科大剧院芭蕾舞团任独舞演员。由于她的才华和高超的技艺，很快成为主要演员。她的表演才能是多方面的，从抒情典雅的角色如《天鹅之死》中的天鹅、《天鹅湖》中的奥杰塔到粗犷威猛的角色如《巴赫切萨拉伊的泪泉》中的扎列玛、《堂吉诃德》中的吉特莉和《宝石花》中的铜山公主等，都演得恰到好处，很有特色。此外，她还主演过舞剧《卡门组曲》（编导：A. 阿隆索，1967），自己编导、主演了《安娜·卡列尼娜》（1972）、《海鸥》（1980）。普利谢茨卡娅曾先后访问过中国、美国、法国、捷克、印度等国。1959年获苏联人民演员称号，并获得列宁奖金（1964）和巴甫洛



M. 普利谢茨卡娅表演的《天鹅之死》

娃奖（1962）。

【克兰科，J.】

（John Cranko，1927 ~ 1973） 英国芭蕾编导。生于南非，并在南非接受舞蹈教育，曾随C. 罗宾逊和D. 汉斯学习古典芭蕾。1946年开始创作舞蹈，在南非演出处女作《斯拉·斯拉克》。1947年参加赛德勒斯威尔斯芭蕾舞团，导演了《儿童的角落》，被该团列为保留节目。此后，他在F. 阿什顿和麦辛手下工作，受到教益，创作了《海的变幻》、《美女与魔鬼》等5个剧目。其早期作品，受阿什顿、G. 巴兰钦等人影响较大。使克兰科跨入世界著名芭蕾编导之列的是他的《罗密欧与朱丽叶》、《奥涅金》和《驯悍记》3部芭蕾名作。他很早就对戏剧芭蕾甚感兴趣，并一直在探索自己的创作道路。1957年，他创作了神话题材的舞剧《宝塔王子》。1959年，他应邀在米兰拉斯卡拉剧院芭蕾舞团导演了《罗密欧与朱丽叶》，这使他一跃成

为声誉很高的编导。1961 年受聘重建斯图加特芭蕾舞团并任总编导，他编导了《奥涅金》(1965) 和《卡门》(1971) 等。



克兰科编导的芭蕾《驯悍记》

【格里戈罗维奇，Ю. Н.】

(Юрий Николаевич Григорович, 1927 ~) 苏联芭蕾编导和演员，苏联人民演员 (1973)，列宁格勒音乐学院舞蹈教授 (1973)。1927 年 1 月 2 日生于列宁格勒。1946 年毕业于列宁格勒舞蹈学校。1946 ~ 1964 年任基洛夫芭蕾舞团性格舞演员，曾扮演过谢维里杨 (《宝石花》) 和努拉里 (《巴赫切萨拉伊的泪泉》) 等角色。1962 ~ 1964 年任该团编导。1964 年担任莫斯科大剧院芭蕾舞团总编导，一直至今。他编导的《宝石花》(1957)、《爱情的传说》(1959) 是苏联芭蕾史上的里程碑，曾在国内外许多舞台上演出，受到一致的赞扬，被认为是继承古典芭蕾遗产并加以创新的成功之作。他的舞剧注重思想内容和戏剧结构，又有丰富多采的舞蹈画面和新颖的动作，他大量地从民间舞蹈吸取养料。在《宝石花》中已有萌芽的交响舞蹈手法，在以后的《斯巴达克》(1968，获列宁奖金)、《伊凡雷帝》(1975) 和《安加拉河》(1976，获苏联国家奖金) 中得到了进一步的发展。与此同时，格里戈罗维奇在继承发展俄罗斯古典芭蕾传统方面作出不少贡献，他先后改编重排 П. И. 柴科夫斯基 3 大舞剧——《胡桃夹子》(1966)、《天鹅湖》(1969) 和《睡美人》(1963 和 1973；均由莫斯科大剧院芭蕾舞团演出)，还两次重排 С. С. 普罗科菲耶夫的舞剧《罗密欧与朱丽叶》(两幕版本，1978；3 幕版本，1979)。在这些新演出本中，格里戈罗维奇努力从音乐内涵出发，追求音乐与舞蹈的有机结合，体现出时代精神，揭示原作深刻的哲理性和诗的意境，交响舞蹈在其中得到了广泛和充分的运用。

格里戈罗维奇曾主编苏联《芭蕾百科全书》(1981)，自 1971 年起担任瓦尔纳国际芭蕾舞比赛评判委员会主席；自 1976 年起担任莫斯科国际芭蕾舞比赛评判委员会的主席。

【贝雅，M.】

(Maurice Béjart, 1928 ~) 法国舞蹈演员和编导。1928 年 1 月 1 日生于马赛。1941 年进马赛歌剧团舞蹈学校学习芭蕾，1944 年在维希首次登台。后随 R. 珀蒂的芭蕾舞团、伦敦国际芭蕾舞团、瑞典皇家芭蕾舞团等团体演出。1953 年与作家 J. 洛兰一起创办明星芭蕾舞团 (1957 年解散)，并自编自演了多部舞剧，如《孤独者交响乐》(1955)、《冬夜之梦》(F. F. 肖邦曲，1953)、《驯悍记》(1954) 等；1957 ~ 1960 年主持巴黎芭蕾舞团，排演了《陌生人》(1957)、《春之祭》(1957) 和《奥尔甫斯》(1958) 等剧目。1960 年起，他主持二十世纪芭蕾舞团，排演了一批舞蹈、哑剧、歌唱或朗诵兼而有之的综合作品，其中著名的有《第九交响曲》(L. van

贝多芬曲，1964）、《罗密欧与朱丽叶》（1966）、《尼任斯基，上帝的小丑》（1971，选用П.И.柴科夫斯基等人的音乐）、《伊莎多拉·邓肯》（1976）、《诗人的爱情》（1979）等。贝雅的创作思想较复杂、矛盾，他十分热衷于东方和非洲的舞蹈文化，在理论上主张恢复舞蹈具有的礼仪性质和意义，认为舞蹈中的伦理因素应该压倒审美因素，舞蹈应充分体现时代的精神生活的复杂性。而在实践中他又受现代舞的深刻影响，创作了一些抽象晦涩的作品。1970年，他在布鲁塞尔创办了舞蹈学校，自任校长。

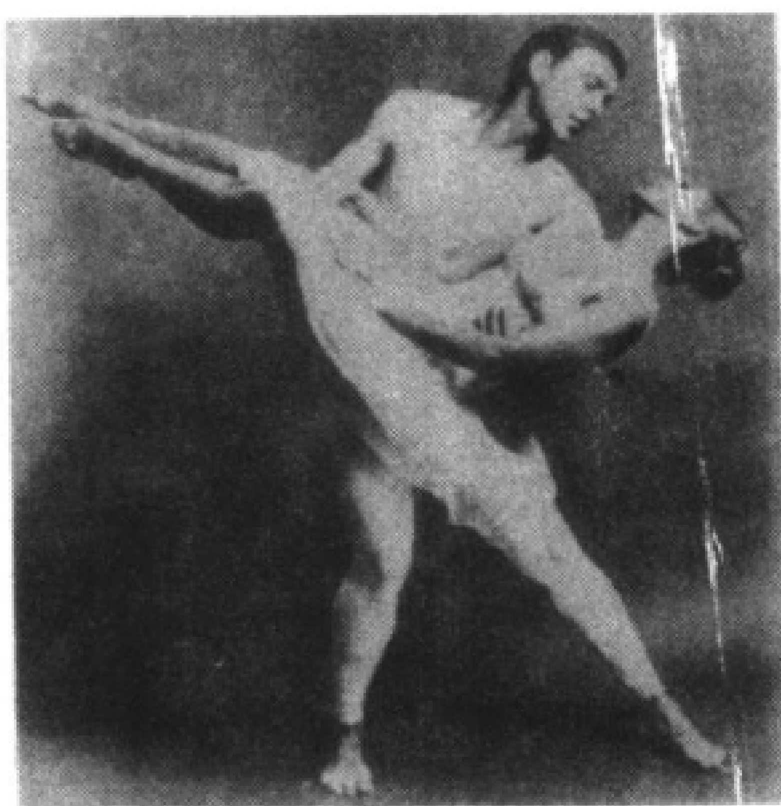
【麦克米伦，K.】

（Kenneth MacMillan，1929～1992）苏格兰芭蕾演员、编导。1929年12月11日生于邓弗姆林。曾在萨德勒斯威尔斯剧团舞蹈学校学习，1943年加入该剧团。1953～1954年参加该团的编导实验组。第1部正式作品《梦游》（1953），就显示出他的才能。以后他的风格逐渐变得轻松流畅。1960年创作的《仙女之吻》，其戏剧结构具有独创性。此后的一系列作品显示出他在编排无情节作品方面的才能和善于使舞蹈产生强烈戏剧效果的特长。1966～1969年在柏林西区的德国歌剧院芭蕾舞团编导。1970年回到伦敦，继F.阿什顿之后任英国皇家芭蕾舞团艺术指导。因对英国芭蕾贡献卓著，1983年被封为爵士。

其他主要作品：《交响曲》（1963）、《春之祭》（1962）、《罗密欧与朱丽叶》（1965）、《曼侬》（1974）、《梅亚林》等。

【泰勒，P.】

（Paul Taylor，1930～　）美国现代舞演员、编导，1930年7月29日生于阿勒格尼。在大学时学习过绘画，后随M.格雷厄姆等学习舞蹈，并多次获得奖学金。1955～1961年担任格雷厄姆舞团的独舞演员，扮演过许多重要角色。1959年以客座演员身份参加纽约市芭蕾舞团的演出。1954年他建立了自己的舞蹈团，到南美洲、欧洲、亚洲及一些舞蹈节上演出，取得成功。1954年开始创作现代舞。早期作品《三段墓志铭》受到艺术界的瞩目，使他一跃成为现代舞领域中富有独创精神的艺术家。他创作的50余部作品中，著名的有《昆虫和英雄》、《光环》、《天体》、《海边游乐场》等。一些著名舞蹈团把他的作品列为保留节目。1961～1962年因编舞的成就获古根海姆基金；1965年获法国优秀评论家奖；1967年获凯佩齐奥舞蹈奖。他的创作风格多样，1961年以前的作品属于道地的先锋派，如《叙事诗》（一个伴着电话计时信号、几乎静止不动的舞蹈）。后来他的作品转向追求戏剧性。尽管他从不采用规范的芭蕾技术，但却创作了极其讲究古典风格的作品（如《光环》）。他编舞的特点是：强劲的力量与幽默的情调相结合，但又往往流露出悲怆之感。



泰勒主演的《光环》

【艾利，A.】

（Alvin Ailey，1931～1989） 美国黑人舞蹈家和舞蹈编导。1931年1月5日生于得克萨斯州的罗杰斯。曾在洛杉矶随L. 霍顿学习舞蹈，后加入霍顿舞蹈团。1954年在百老汇音乐剧中担任一些主要角色。1957年建立了自己的舞蹈团（原名美国舞剧团，1972年易名为阿尔文·艾利中心舞剧院，1976年又改名为阿尔文·艾利美国舞剧团）。1958年创作了《布鲁斯组曲》，使他崭露头角。1960年创作《启示录》，是他的代表作。其他重要作品有《五重奏》等。艾利的作品吸收了黑人土风舞成分并与现代舞相结合，形成富于表情的特殊风格。同时，他还在芭蕾和现代舞之间寻求一条相互融合的道路。他不仅为自己的舞团，而且还为美国芭蕾舞剧院等舞蹈团编舞。他在百老汇戏剧界和非百老汇戏剧界都有相当的影响。艾利的舞蹈团被公认为美国最出色的黑人现代舞团，演员来自许多民族。他们不仅表演艾利的作品，还表演T. 肖恩等人的作品。1985年，艾利曾率团来中国演出，获得好评。



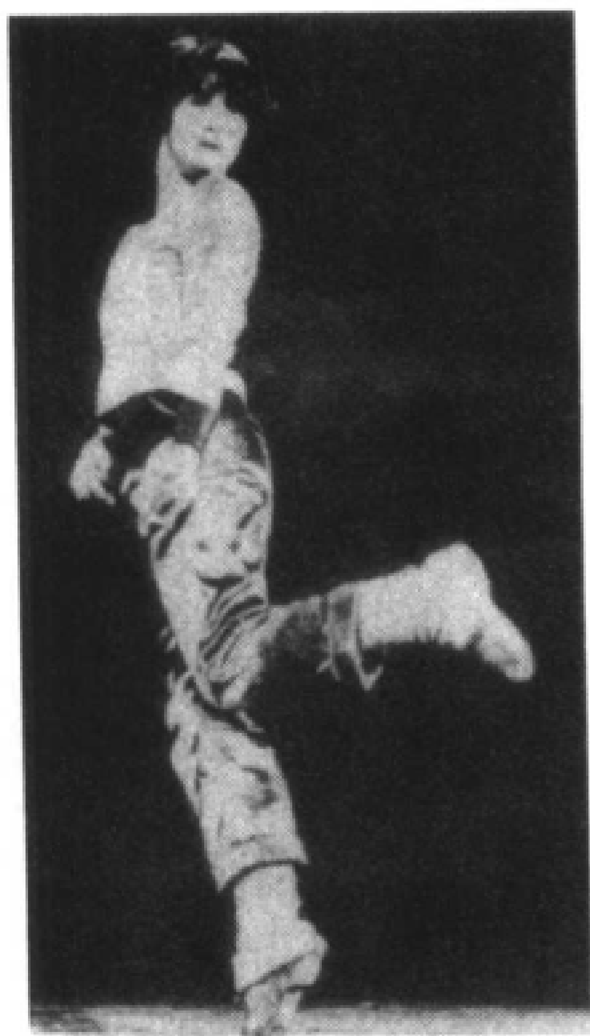
艾利编导的现代舞《启示录》

【马克西莫娃，E. C.】

（Екатерина Сергеевна Максимова，1939～ ） 苏联女芭蕾演员。1939年2月1日生于莫斯科。1958年以优异的成绩毕业于莫斯科舞蹈学校，毕业后很快便在莫斯科大剧院芭蕾舞团任主要演员，并一直受到Г. С. 乌兰诺娃的精心培养，成为当代苏联最优秀的芭蕾舞蹈家之一。她继承和发扬了苏联古典芭蕾学派的优良传统，风格高雅优美，动作干净细腻，表演真实，造型讲究，富于感染力；她既能刻画抒情性、戏剧性很浓的角色，也能成功地塑造调皮、活泼、富于幽默感的人物。她扮演过的主要角色有：《胡桃夹子》中的玛莎、《宝石花》中的卡杰林娜、《睡美人》中的阿芙罗拉、《罗密欧与朱丽叶》中的朱丽叶、《吉赛尔》中的吉赛尔、《堂吉诃德》中的吉特莉、《巴赫切萨拉伊的泪泉》中的玛丽亚、《巴黎的火焰》中的让娜等。她还第一个扮演了《斯巴达克》中的费里吉亚和《骠骑兵的传说》中的阿萨罗娃等角色。马克西莫娃在1957年莫斯科芭蕾舞比赛、1959年维也纳国际芭蕾舞比赛以及1964年瓦尔纳国际芭蕾舞比赛中都获得了1等奖，1969年在巴黎获巴甫洛娃奖。1973年苏联政府授予她人民演员的称号。

【撒普，T.】

（Twyla Tharp，1941～ ） 美国现代舞女演员、编导。1941年7月1日生于意大利波特兰。曾从M. 坎宁安、A. 尼古拉斯等人学习舞蹈。她最初在P. 泰勒的舞蹈团工作了两年。1965年她建立了自己的舞蹈团，开始从事创作。第1部作品是



撒普像

《潜入水箱》，创作于 1965 年，在纽约哈恩特学院首次上演。70 年代以前，作为“新先锋派”舞蹈家，她的创作和舞台表演都极富特色。她的作品不用音乐伴奏，演出通常不在剧场，而是在美术馆、体育馆和广场，甚至在行进中进行。1971 年创作的《八个杰利·罗尔》成为她艺术生涯的转折点。从此，她赢得了声誉，并创作了许多有影响的作品。此外，她还为电视、电影、花样滑冰运动员编排舞蹈。

撒普的舞蹈音乐感很强，对音乐的深刻感受曾使她在一个时期里放弃用音乐伴舞，以免使舞蹈受音乐的影响。她的作品运用过流行音乐、爵士乐、摇滚乐以至古典音乐的各种形式。她有时甚至把古典音乐和流行的现代音乐融合在一个作品里。她使用音乐的目的并非是用舞姿去表现各种音乐的外部色彩；而是在于分析每一部音乐作品的内部结构，以此作为编舞的基础。她十分重视舞蹈作品的结构，因而有人认为她具有古典派的特征。她不拒绝任何舞蹈形式，大胆地把芭蕾舞步和技巧吸收到自己的作品中。她把爵士舞、社交舞中充满活力和自由即兴的特质，与芭蕾舞精湛的技巧、严格的训练融为一体，形成了自己的舞蹈风格：腿脚部分运用大量的芭蕾技术动作，但节奏更加强烈，上身则呈现自由、随便的流行舞蹈的内在韵律；动作激烈奔放，生气勃勃。她的作品乍看象是即兴运用多种形式的灵活表演，实际上是建立在复杂而又严谨的音乐结构之上的。1972 年布兰迪斯大学授于撒普艺术创作奖。

【海蒂，M.】

（Marcia Haydée，1939 ~ ） 巴西女芭蕾演员。1939 年 4 月 18 日生于尼泰罗伊。1953 年开始在里约热内卢的剧团工作。1954 年入英国皇家赛德勒斯·威尔斯舞蹈学校学习。后随 A. 乌廉姆斯和 J. 克兰科学习。1957 年加入德库瓦侯爵的芭蕾舞团。1959 年成为独舞演员。1961 年加入联邦德国斯图加特芭蕾舞团，任主要演员。1976 年起任该团艺术指导。

她长期与克兰科合作，为他创作的新作品塑造了许多性格鲜明的角色。主要有：《罗密欧与朱丽叶》中的朱丽叶，《奥涅金》中的塔吉雅娜，《驯悍记》中的卡特琳等。她为这些作品演出成功作出了重要贡献。她也是当代著名的吉赛尔形象塑造者之一。曾到英国皇家芭蕾舞团、柏林芭蕾舞团、加拿大国家芭蕾舞团担任客座舞星。

十、舞蹈形式

【独舞】

（solo dance） 舞蹈样式之一。亦称单人舞。有以下几种类别：①结构完整、自成篇章的舞蹈作品，如古典芭蕾《天鹅之死》，现代舞《马赛曲》、印度民间舞《拍球舞》等。它们具有独立的主题、内容及意境，短小精巧、形象生动，具有较强的艺术感染力和较高的审美价值。②舞剧中塑造人物、抒发人物内心感情的重要手段，如古典芭蕾《天鹅湖》第2幕中奥杰塔的独舞。③群舞中独舞的段落，其目的在于进一步刻画舞蹈中的主要人物和推动高潮的发展。④古典芭蕾中的"变奏"。古典芭蕾从欣赏的角度还往往安排男女主人公及其他人物的独舞，用来表现演员的技巧水平，有较高的欣赏价值。独舞应当意境深邃、结构精练，以丰富的情感、生动的舞蹈和高超的技巧相结合，创造出完美动人的舞蹈形式。因此，独舞对表演者的要求也特别严格，独舞演员应有良好的身体素质、娴熟的技术技巧、高超的表现能力和全面的艺术修养。



独舞



芭蕾《堂吉诃德》第一幕中的独舞

【双人舞】

（pas de deux） 舞蹈样式之一。①由两位演员表演的、结构完整的、有独立主题的舞蹈作品，它们都有独立的主题、内容、情节（或情绪和意境）。②舞剧或大型舞蹈中的双人舞，是用来塑造主要人物，揭示其内心世界和推动情节发展的重要手段，如芭蕾《奥涅金》中塔吉雅娜和奥涅金的3段双人舞。双人舞要求结构精巧、形象生动，演员除要求具备独舞演员的条件外，还要求具有较高的合作意识，表演时能默契配合。



芭蕾《天鹅湖》第二幕中的双人舞

【三人舞】

（pas de trois）　舞蹈样式之一。由3位演员共同完成的舞蹈。①一个完整的、自成章节的舞蹈作品，有独立的主题、内容、情节（或情绪）和意境，有时是有人物情节的，有时是无情节，表现某种情绪的。②舞剧中作为塑造主要人物或推动情节发展的手段。三人舞演员，要求具有较高的戏剧表演能力、合作意识以及使舞蹈动作的个性与共性有机统一起来的素质修养。

【群舞】

（group dance）　舞蹈形式之一，指人数不等的多人舞，具有丰富多彩的画面变化和舞蹈构图。①表现独立的主题、情绪和意境的完整的舞蹈作品。大致可分为抒情性舞蹈和情节性舞蹈两类。群舞在中国舞蹈中最常见，这类作品除以群舞为其基本组成因素外，有时也在群舞中穿插独舞、双人舞、三人舞，以突现群众中的某个或某几个人物形象，并从艺术上通过变化、对比以增强美感。②舞剧或大型歌舞、音乐舞蹈史诗中一些有相对完整性、表达一定情绪的多人舞蹈，目的在于创造规定情景、烘托气氛和展示地方特点和民族风格，如中国舞剧《小刀会》中的集体《弓舞》、音乐舞蹈史诗《东方红》中的《葵花舞》、《中国革命之歌》中的《春风春雨》和古典芭蕾《天鹅湖》第2、第4场中天鹅少女的群舞等。群舞是一种集体性舞蹈，特别要求动作的整齐和风格的一致。



群舞《在希望的田野上》

【组舞】

（suite dance）　将几个相对完整、独立的舞蹈，组织在统一的主题下表演的舞蹈体裁。一般内容比较丰富，形式比较多样。在舞剧中，组舞是调节气氛、情绪、色彩的常用手段。如舞剧《鱼美人》海底一场的组舞就由《水草舞》、《珊瑚舞》、《金鱼舞》等组成。组舞要求每一个舞蹈具有强烈的个性，风格独特，色彩迥异。整个组舞的舞蹈则应当是多种样式的统一。

【歌舞】

（song - dance）　综合音乐、舞蹈、诗歌等艺术手段，边歌边舞的艺术形式。歌舞既能抒情又能叙事，声情并茂，通俗易懂，能表达比较细致复杂的思想感情和广泛的生活内容，具有较强的艺术表现

力。世界上许多国家和民族都有这种表演形式。

【音乐舞蹈史诗】

(music and dance epic)　一般指结构宏大的，以音乐、舞蹈、诗歌、舞台美术为艺术手段，概括地表现具有重大意义的历史事件的表演艺术形式。它是根据统一的主题和完整的艺术构思，利用诗歌朗诵和舞台美术，把各个历史时期具有代表性的音乐、舞蹈和新创作的音乐、舞蹈贯串起来，艺术地再现历史生活场景，使观众从中受到教育、感染和鼓舞。

【舞剧】

(dance - drama)　一种以舞蹈为主要表现手段，综合音乐、美术、文学等艺术形式，表现特定的人物和一定戏剧情节的舞台表演艺术。舞剧的整个创作过程比较复杂，它需要经过编剧（通常是由舞蹈编导担任）构思或编写舞台台本，作曲家根据全剧主题和各场的规定情景作曲，美术家根据舞剧的内容和风格设计布景、灯光、服装、道具、人物造型等，指挥家处理音乐、指挥乐队，再由编导排练演员，最后在舞台上合成演出。舞剧中通常包括各种类型的舞蹈，如古典舞、性格舞、现代舞，有时还有宫廷舞蹈、舞会舞蹈以及武术、杂技性的舞蹈。根据剧目题材和体裁的不同，可以以某一种类舞蹈为主，其他舞蹈陪衬，也可以各类舞蹈兼而有之，竞相争艳。舞剧又由一系列舞蹈样式所构成，有独舞、双人舞、三人舞、群舞、组舞或舞蹈性哑剧。采用哪种样式，应根据剧情需要和塑造人物的要求而定。

舞剧，在西方统称为芭蕾，起源于文艺复兴时期的意大利，形成于16世纪的法国。经过400年左右的演化发展，已成为世界性的舞剧艺术形式。



法王路易十四（1638—1715）在宫廷舞剧《夜芭蕾》（1653）中扮演“太阳”的形象。

【抒情性舞蹈】

(lyric dance)　直接表现和抒发舞蹈形象思想感情的舞蹈。一般通过在特定的生活情景中对人物思想感情的描绘，塑造出鲜明生动的舞蹈形象。

有一些抒情舞蹈，常采用“托物取喻”、“缘物寄情”一类的表现手法，通过对自然景物的模拟、描绘，抒发感情，表达思想。

抒情性舞蹈并不排斥对客观事物、生活情景、甚至一定情节的描写，但它与情节性舞蹈的明显区别在于：情节、事件的描述简略概括，不像情节性舞蹈那样完整详细，它们的存在是为了具体、形象、充分地抒发感情。

抒情性舞蹈在反映社会生活方面，有着丰富的题材和广阔的内容。

【叙事性舞蹈】

（narrative dance） 亦称情节性舞蹈。是通过一定的情节事件，来塑造人物、表现作品的主题思想的舞蹈。叙事性舞蹈和舞剧虽然都具有不同的人物和一定的情节，但它们却有根本不同的特质。叙事性舞蹈一般都比较短小，情节比较简单，不像舞剧那样有着复杂的情节、曲折的故事和尖锐的矛盾冲突。

表现寓言、童话故事和具有一定情节事件的讽刺舞蹈，一般也归为叙事性舞蹈一类。寓言、童话舞蹈作品都富于幻想，习惯于采用夸张、比喻和拟人化的表现手法，以生动的情节和鲜明的舞蹈形象来表现一定的生活哲理，使人们从中受到启发和教育。如根据希腊寓言《农夫与蛇》创作的同名舞蹈，说明了“不要怜惜像蛇一样的恶人”这个生活哲理。

【讽刺舞蹈】

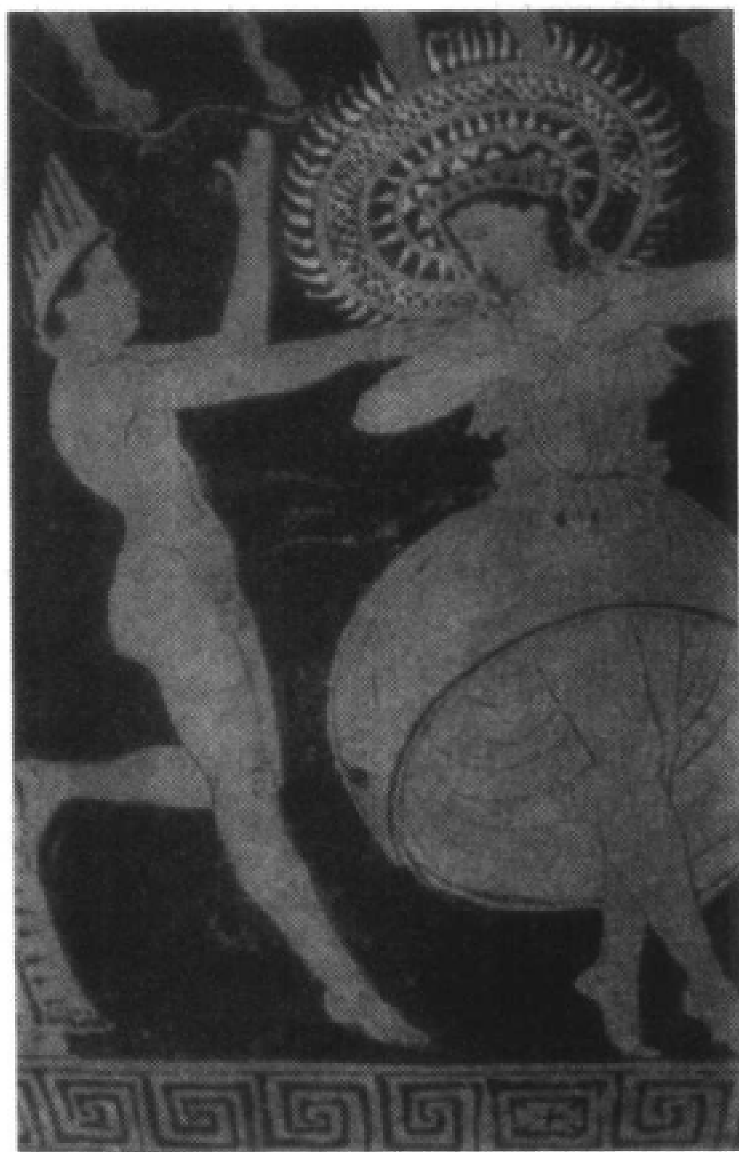
（satiric dance） 用夸张幽默的手法讥刺嘲讽被否定的人和事的舞蹈。一般具有喜剧性的情节，由漫画式的人物造型和夸大变形甚至怪诞滑稽的舞蹈形象构成。讽刺舞蹈结构精巧、形式活泼，使观众用笑声来评价其中的人和事，观众的思想情操也在笑声中得到陶冶和提高。

【活报舞蹈】

（street propagandist dance） 一种及时迅速反映时事，带有强烈的宣传鼓动性的舞蹈体裁。熔舞蹈、戏剧、音乐、漫画、朗诵于一炉，反面人物的造型和动作设计多采用漫画式的夸张和变形。具有很强的战斗性和时代感。形式活泼、简便易行，多在广场、街头演出。

【古典舞蹈】

（classical dance） 是各地区、国家、民族中具有典范意义和独特风格的传统舞蹈。经历代艺术家提炼、加工和创造而逐渐形成。其主要特征是：规范化的舞蹈技艺、程式化的表现手法、严谨的训练体系和相对稳定的美学法则。具有各地区、国家和民族舞蹈艺术的代表性、传统性和典范性。古典舞蹈在形成过程中，吸收了许多舞蹈因素，如民间舞蹈、手语、武术杂技以及保存在古代器皿、壁画、雕塑和诗歌小说中的舞蹈动作的痕迹或文字描述。此外，还受到本地区、国家、民族传统的文化风俗、礼仪道德、宗教信仰、审美趣味甚至政治哲学的深刻影响。古典舞蹈并非一成不变，它随着社会现实和时代审美观念的变化，而发生相应的变化。



约公元前410年古希腊瓶画中，在阿波罗节上跳舞的男女。

不同地区、国家和民族，都有自己独特风格的古典舞蹈。如印度古典舞蹈，由婆罗多舞、卡塔克、卡塔卡利、曼尼普里、奥迪西、库吉普迪6大传统舞系组成，其特征之一是具有丰富的、特定意义的手语。欧洲古典舞蹈一般指芭蕾，具有严格的程式规范和高度凝练的舞蹈技巧。



埃及女子1870年前后在民间表演的《双剑舞》

【民间舞蹈】

（folk dance） 产生和流传于民间、风格鲜明、为广大群众喜闻乐见的舞蹈。它反映人民的劳动、斗争、交际和爱情生活。不同民族和地区的民间舞蹈受生活方式、历史传统、风俗习惯、民族性格、宗教信仰甚至地理和气候等自然环境的影响而显现出风格特色的明显差异。民间舞蹈也具有它的共同特点：①自娱性。动作步法比较单纯精炼，易于为广大群众所掌握。在家族，村寨中以言传身授的独特方式继承流传，其表演性质常常和群众性的自娱活动紧密相连。许多种类的民间舞蹈都可以形成成千上万人的大型舞会。②即兴性。民间舞蹈动作姿态的规范性较弱，可变性较强，在大体一致的步伐、动作、节奏、韵律下，不同舞蹈者可做各种即兴的发响甚少，虽在不断变化发展中，但其风格特色相对比较稳定，改变缓慢。

民间舞蹈是专业舞蹈创作主要素材来源。各国封建社会的宫廷舞蹈、各国各民族的古典舞蹈、剧场歌舞和舞会舞蹈，都和民间舞蹈有着不可分割的联系。经过专业工作者加工运用在芭蕾中的穿插性民间舞，被称为“性格舞”。

【宫廷舞蹈】

（court dance） 泛指中国古代宫廷皇室中宴享娱乐的舞蹈。大多来自民间，也有的是宫廷专业艺人加工创作的。内容多是为帝王歌功颂德或歌舞升平的；形式上比较华丽工整，结构严谨，具有一定的技巧性和艺术性。

中国的宫廷舞蹈在夏商时代已经产生。《史记·殷本纪》载：“（帝纣）好酒淫乐，……使师涓作新淫声，北里之舞，靡靡之乐。”周代制礼作乐，制定的大舞、小舞（见六代舞）均属宫廷舞蹈。这时的乐舞机构大司乐已拥有1500多乐舞伎人。汉代设乐府，专门收集整理民间乐舞供宫廷享用。隋唐是中国宫廷舞蹈发展鼎盛时



匿名画家的作品《亨利三世的宫廷舞会》（约1582）

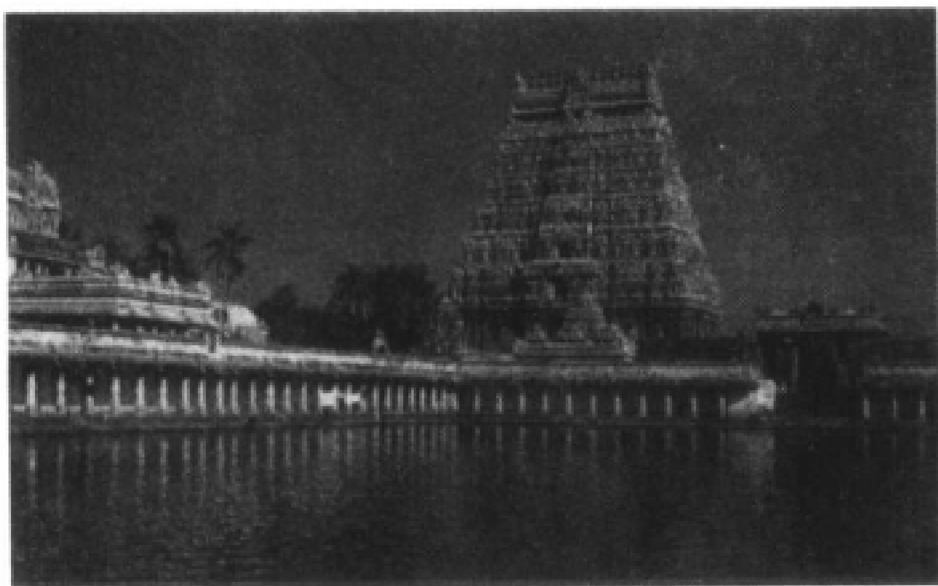
期，官办的乐舞机构有教坊司、梨园院、太常寺等，集中培训了大批专业乐舞艺人，他们继承前代乐舞传统，吸收各民族

和西域传来的乐舞，不断创造出许多色彩绚丽的新作品，如七部乐、九部乐、十部乐等，显示了中国封建社会宫廷舞蹈的辉煌成就。宋元时代的宫廷队舞，继承了隋唐《燕乐》的传统，在艺术上也达到可观的水平。至明、清，宫廷宴乐舞蹈开始趋于衰落。

世界上许多国家历史上都曾有过宫廷舞蹈，如欧洲的宫廷芭蕾、日本的雅乐、朝鲜的乡乐等。

【宗教舞蹈】

(religious dance)　产生并服务于宗教活动的舞蹈，在宗教活动中占有重要地位。



印度南部奇丹巴兰专为舞蹈之神——湿婆修建的印度教寺庙

宗教舞蹈起源于原始社会晚期的祭祀活动，包括各种图腾舞、巫舞和祭祀舞。

直到近代，在不少地区和民族的宗教祭祀活动中还可见到这些类型的舞蹈遗存：如萨满舞等。在欧美基督教盛行的地区，每逢狂欢节和圣灵降临节都要举行盛大的舞蹈活动，跳起假面舞或宗教道德剧中的舞蹈。在伊斯兰教中，土耳其人跳的托钵僧舞，是宗教仪式中的一部分。享有世界声誉的印度古典舞蹈，和印度教有密切联系。印度教三大主神之一湿婆神，被尊为舞蹈之神。



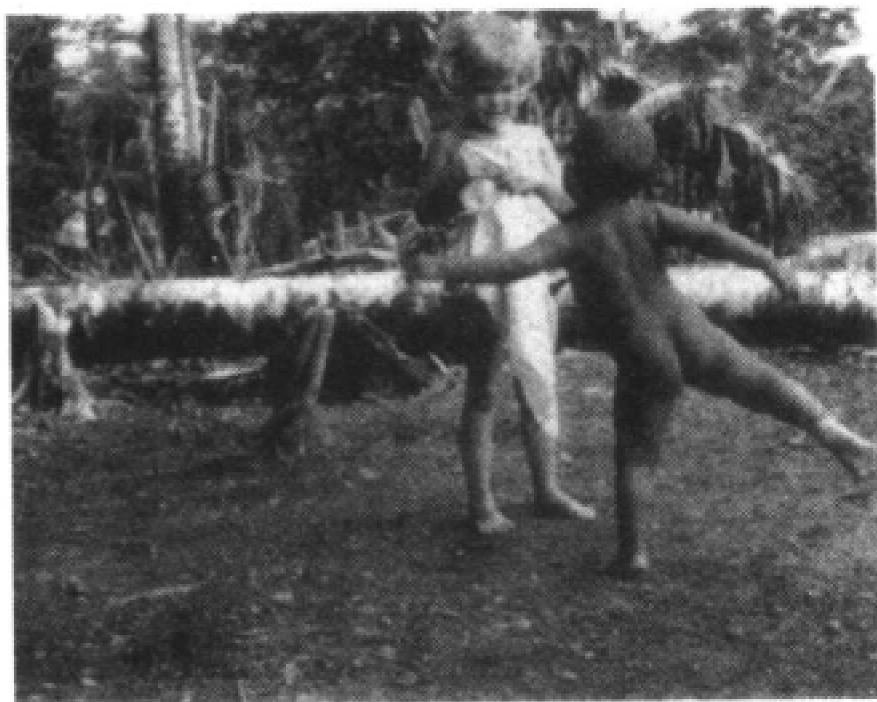
印度教中的舞蹈之神——湿婆

宗教舞蹈凝聚着人民群众的智慧和创造，从中可以看到不同历史时期各个民族、地区社会生活的侧面。许多宗教舞蹈结构严谨，动作变化丰富，造型优美，是研究、继承和发展舞蹈文化的形象资料。

【儿童舞蹈】

(children’s dance)　泛指由儿童表演的或表现儿童生活的舞蹈。是对儿童进行德、智、体、美教育的重要手段。儿童舞蹈的特点多是边歌边舞，可以反映广阔的生活内容，易于儿童理解和接受。

儿童舞蹈的形式比较多样。在幼儿园



游戏乃人类的天性，有许多舞蹈则是由此脱颖而出的。

里，有唱游、律动和音乐游戏，它是向学龄前儿童进行智力教育与情操教育的一门主课。在小学中，儿童们通过编演舞蹈能够自觉地接受舞蹈艺术美的教育和熏陶。通过舞蹈活动能培养儿童协调动作的能力，以及团结友爱、文明礼貌的好习惯。

【体育舞蹈】

（physical dance） 是体育和舞蹈相结合的具有锻炼、竞技和审美作用的一种新的舞蹈体裁，也是一种体育性较强的舞蹈。如冰上芭蕾、水上舞蹈、艺术体操、大型歌舞团体操等均属此类。体育舞蹈也和其他舞蹈艺术一样，反映生活和人的思想感情，不过它侧重于表现人的健美、勇敢向上、朝气蓬勃的精神面貌。